

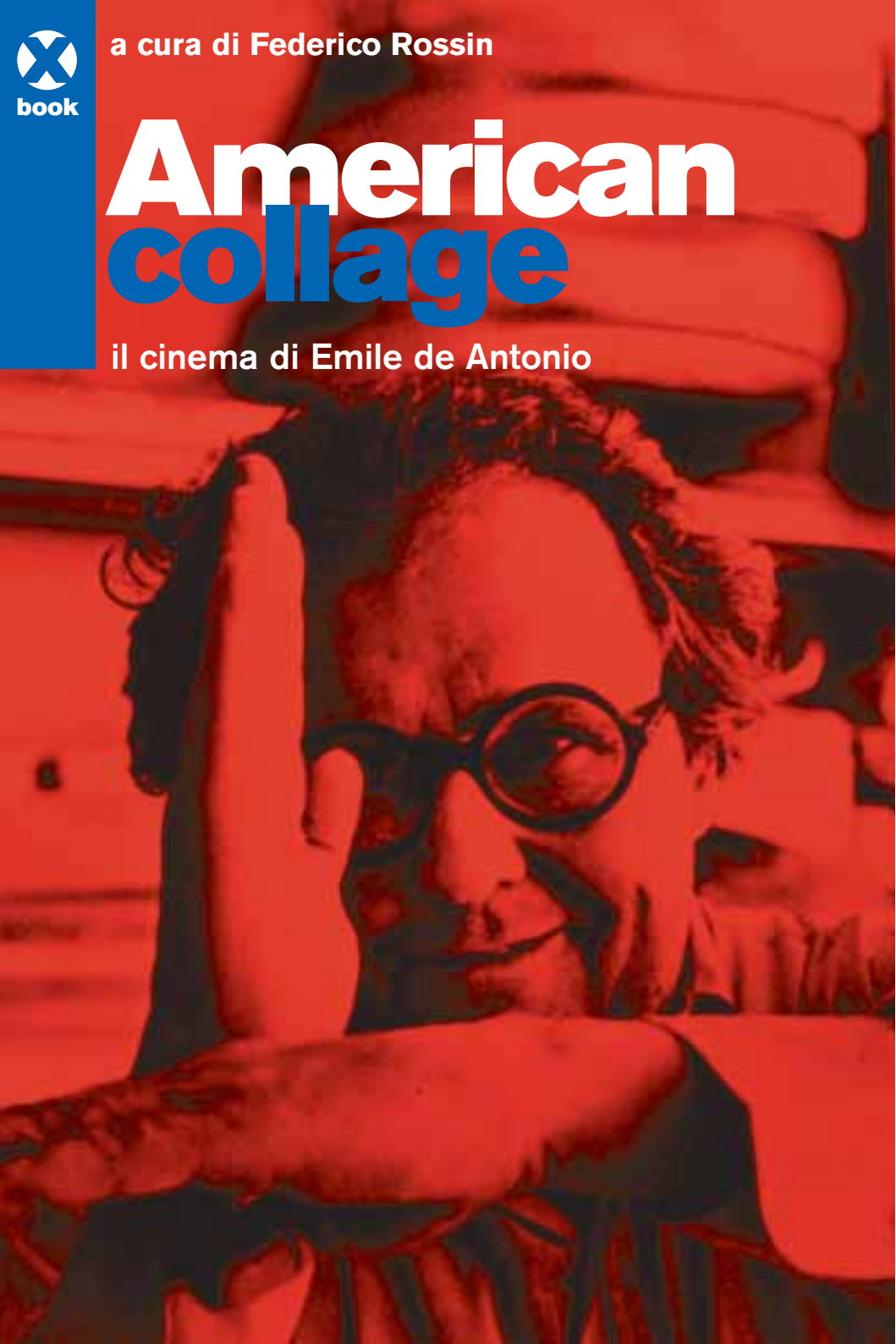


book

a cura di Federico Rossin

American collage

il cinema di Emile de Antonio







2009, Agenzia X

Coordinamento:

Giorgia Brianzoli

Traduzione dei film e sottotitoli:

Elisabetta Cova

Copertina e progetto grafico:

Antonio Boni

Immagine di copertina e fotografie interne:

Courtesy of Sphinx Productions

Contatti

Agenzia X, via Pietro Custodi 12, 20136 Milano

tel. + fax 02/89401966

www.agenziax.it

e-mail: info@agenziax.it

Stampa

Bianca e Volta, Truccazzano (MI)

ISBN 978-88-95029-34-4

XBook è un marchio congiunto di Agenzia X e Associazione culturale Mimesis, distribuito da Mimesis Edizioni tramite PDE

a cura di **Federico Rossin**

American **collage**

il cinema di Emile de Antonio

American collage

Il volume è pubblicato in occasione della retrospettiva “Puzzle America – Il cinema di Emile de Antonio” all’interno della 29° edizione del Filmmaker Film Festival – doc14 (Milano, 24 novembre-6 dicembre 2009), a cura di Silvano Cavatorta, Giorgia Brianzoli, Daniela Persico, Federico Rossin.

Un’iniziativa sostenuta da:



In collaborazione con



Ringraziamenti:

Ron Mann; Bill Imperial – Sphinx productions

Massimo Zanello – Regione Lombardia, Cultura Identità e Autonomie della Lombardia;
Novo Umberto Maerna, Fabrizio Provera, Cristina Converso, Massimo Cecconi, Maddalena Pugno – Provincia di Milano, Settore Cultura;
Massimiliano Finazzer Flory, Massimo Accarisi, Antonio Calbi, Anna De Benedetto – Comune di Milano, Cultura – Settore Spettacolo;

Adriano Aprà, Fulvio Baglivi, Linda Lupo, Enrico Poli, Sergio Grmek Germani, Roberto Turigliatto, Craig Baldwin, Goffredo Fofi, Bruno Cartosio, Alice Moroni, Gian Marco Torri, Luca Mosso, Giuliana Muscio, Cristina Piccino, Alessandro Perduca, Jorge Amaro, Fabrizio Arpessella, Giulio Bursi, Luca Tedoldi, Francesco Grandi, Giacomo Campagnano, Davide Roberto, Matteo Robotti, Maria Giovanna Ciceri, Fabien Rennet, Gloria Morano, Anna Fiaccarini

F I L M M A K E R

via Aosta, 2 – 20155 Milano
tel +39.023313411 fax +39.02341193
fmkmi@tiscali.it
www.filmmakerfest.org

Mr. de Antonio e noi

7

*Federico Rossin***Lessico de Antonio**

15

*Federico Rossin***Istantanee di un amico**

47

*Maria Nadotti***Il simulacro del quinto potere**

57

*Dario Marchiori***Armi di (de)costruzione di massa**

65

*Anton Giulio Mancino***Una lettera d'amore a Miss Libertà**

73

*Roberto Silvestri***La storia, come una torta al napalm
in faccia allo spettatore**

81

*Kees Bakker***Lonely Boy**

91

*Olaf Möller***Il nuovo mondo**

99

*Rinaldo Censi***Film in fiamme****I Weather Underground e il cinema**

107

*Nicole Brenez e David E. James***Quando l'immagine si fa storia**

115

Daniela Persico

Vita e dossier di un filmmaker anarchico

123

Jonathan Rosenbaum

**Ritratto di un patriota
o Emile de Antonio e l'arte del collage**

131

Peter von Bagh

Filmografia commentata

139

Bibliografia selezionata

149

Gli autori

155

Mr. de Antonio e noi

Federico Rossin

Attirarsi qualche latrato o qualche morso, è cosa davvero di nessun momento, senza merito né demerito. Bisogna voler ben altro; e anzitutto credere, come Lenin diceva, che a ogni situazione esiste una via d'uscita e la possibilità di trovarla. E cioè che la verità esiste, assoluta nella sua relatività.¹

Franco Fortini

Che cosa sa la gente oggi – americana o italiana poco importa – della guerra in Vietnam e del maccartismo, di John F. Kennedy e di J. Edgar Hoover, di Ho Chi Minh e dei Weathermen? Che impressione avrebbe nel vedere, forse per la prima volta, il monaco buddista Thich Quang Duc darsi fuoco per protesta nel 1963 a Saigon? Che legami potrebbe costruire con il presente attraverso la visione dei gesti e l'ascolto del linguaggio e della retorica di Joe McCarthy o di Richard Nixon?

Crediamo che vedere, studiare, mostrare *oggi* i film di Emile de Antonio sia un passo necessario per ricostruire i ponti con il nostro immediato passato, per riannodare fra loro date eventi luoghi che la dittatura dell'oblio degli anni ottanta e la *dromocrazia* in guerra permanente che ci attanaglia dagli anni novanta hanno spazzato via come in una palla infuocata di napalm. Vedere oggi i film di Emile de Antonio significa immergersi in un cinema che ci obbliga a pensare, che ci lascia re-

sponsabili e soli di fronte a un quadro ricchissimo di punti di vista e prospettive vertiginose, confidando nel nostro sforzo di lettura e tessitura degli elementi tra loro: un cinema politico che ci chiama in causa direttamente, senza alcuno strepito di propaganda né alcun proclama di partito.

Il lavoro di de Antonio nasce dagli scarti della società dello spettacolo, dai rottami dell'immaginario, spezzoni di film a volte comprati, altre volte trovati, ogni tanto persino rubati... Sfigurate *outtakes* televisive, oscuri cinegiornali dimenticati, sconosciuti documentari scovati negli archivi di mezzo mondo: sono le materie prime del cinema di montaggio² di de Antonio. Un pensiero forgiato su una conoscenza storico-politica profonda e una raffinata elaborazione strutturale sono l'ago e il filo che cuciono fra loro migliaia di frammenti di celluloidi, migliaia di immagini in movimento. È attraverso questa raffinata opera da *collagiste*³ senza pari – un'arte imparata alla corte new dada, pop e minimal dell'amico di sempre Leo Castelli – che De, come è stato chiamato affettuosamente per tutta la vita, infonde la Storia nei suoi rottami della storia: ri-contestualizzando, re-inscrivendo, ri-leggendo un materiale ancora amorfo e privo di senso definito, in una struttura complessa, stringente, sinfonica – una struttura la cui multiforme rete rizomatica di pensiero è rispecchiata dall'articolatissima tessitura fra suono e immagini, una trama dialettica di chiara eredità sovietica⁴ fatta propria da de Antonio così come dal cinema moderno più avanzato (Jean-Luc Godard, *ça va sans dire*: l'unico cineasta suo contemporaneo che De apprezzasse con sincerità).

Il rifiuto radicale di accogliere nella prassi documentaria qualsiasi elemento paratelevisivo – il commento off, la musica tappezzeria, l'enfasi sensazionalistica – ha preservato i documentari di de Antonio, ancor oggi così ardenti di passione politica e civile, come in un blocco di ghiaccio. Il pensiero che viene in essi sviluppato è cristallino – come leggere Marc Bloch o Elias Canetti – e non è sfigurato dal tempo proprio perché è stato congegnato *ab origine* per decostruire ogni retorica politica e soprattutto ogni menzogna. I personaggi dei film di De – così amava chiamarli, con vezzo di cineasta “quasi ai margini” che si fa beffe dei suoi ben più celebrati colleghi di fiction – ci parlano ancora con una freschezza assoluta, senza che il tempo abbia invecchiato le loro parole, né che un montaggio artificioso abbia alterato la qualità dei loro ragionamenti o il necessario perdurare sullo schermo dei loro volti e gesti. Nei film di de Antonio la chiarezza politica della lingua si oppone alla sciattezza declamatoria di tanto documentarismo artificiosamente schierato e quindi non intimamente politico: «questo misto di indetermi-

tezza e di mera incompetenza [ne] rappresenta la caratteristica più marcata [...]. Non appena si sollevano certi argomenti, il concreto si scioglie nell'astratto e nessuno sembra capace di pensare a dei discorsi che non siano triti: così la prosa consiste sempre meno di parole scelte per il loro significato e sempre più di espressioni abborraciate insieme come le parti di una costruzione prefabbricata»:⁵ così scriveva George Orwell a proposito della decadenza della lingua inglese, specchio di una politica vaniloquente.

Concretezza fattuale e precisione del documento si sposano sempre nei film di de Antonio con una chiara scelta personale – di campo, di forma, di costruzione –, una scelta partigiana in nome di tutti, fatta con la convinzione che la verità si dia sotto forma processuale, che non sia cioè naturale ma storica e politica, e quindi figlia del suo tempo e delle azioni degli uomini. De Antonio non è un cineasta astutamente postmoderno che relativizza tutto, che squaglia in una pappa pronta di immagini ogni pretesa di verità: crede profondamente alla verità, la *sua* verità, una verità nata dalla conoscenza complessa degli eventi, sviluppata attraverso un processo di confronto formale e tematico con la materia, un corpo a corpo con la storia in cui investe tutto se stesso. La sua feroce polemica contro il *cinéma vérité* – che riteneva falso e ipocrita perché presuntuosamente imparziale e ingenuamente fiducioso nella tecnica – si lega quindi strettamente all'altrettanto puntuto rimprovero da lui mosso agli storici ostentatamente oggettivi e autoproclamatasi scevri da implicazioni ideologiche. Per de Antonio è solo nel cinema documentario più agguerrito e informato che, dagli anni sessanta in poi, dopo l'avvento nefasto della televisione e l'imperversare di un'industria culturale asservita al potere, *si fa storia*. La distinzione foucaultiana tra storia tradizionale – ancora obbediente a prospettive metafisiche – e storia effettiva – che non teme di sporcarsi immergendosi nel corpo degli eventi – risulta in questo senso assai produttiva:

Gli storici cercano nella misura del possibile di eliminare ciò che può tradire, nel loro sapere, il luogo da dove guardano, il momento in cui sono, il partito che prendono, – l'indicibile della loro passione. Il senso storico [...] sa di essere prospettiva, e non rifiuta il sistema della propria ingiustizia. Guarda sotto un certo angolo, e col deliberato proposito d'apprezzare, di dire sì o no, di seguire tutte le tracce del veleno, di trovare il migliore antidoto. Piuttosto che fingere di mettersi discretamente in ombra dinanzi a quel che guarda, piuttosto che cercarvi la legge e sottemmetterle ognuno dei suoi movimenti, questo sguardo sa dove guarda e

cosa guarda. Il senso storico dà al sapere la possibilità di fare, nel movimento stesso della sua conoscenza, la propria genealogia.⁶

E che cos'è l'intero corpus di de Antonio se non una genealogia del potere americano e delle sue pratiche – giudiziarie, politiche, artistiche. Un'opera certosina nel particolare e ciclopica nelle strutture, una genealogia «meticolosa, pazientemente documentaria», una genealogia che «lavora su pergamene ingarbugliate, raschiate, più volte riscritte» e che «esige [...] la minuzia del sapere, un gran numero di materiali accumulati, pazienza [...] e un certo accanimento nell'erudizione».⁷ Emile de Antonio ha scritto ed elaborato per immagini la storia e la genealogia dell'America nell'epoca della guerra fredda come nessun altro ha fatto nel cinema documentario – in letteratura qualcosa di comparabile si è avuto con molte opere di Kurt Vonnegut e più recentemente con *Underworld* (1997) di Don DeLillo e *Vineland* (1990) di Thomas Pynchon, due scrittori interessati, come De, al rapporto tra paranoia e politica e al recupero dei rifiuti della storia.

De Antonio ha decostruito genealogicamente molte delle storture del sistema-America: la paranoica ossessione di McCarthy in *Point of Order* (1963), la falsificazione programmatica di Nixon in *Millhouse: A White Comedy* (1971), la menzogna di Stato in *Rush to Judgement* (1966) e *In the Year of the Pig* (1968). Ma ha saputo anche dare voce – con vivo entusiasmo non inquinato da una facile propaganda – alle forze più avvertite che a quelle tare storiche si opponevano con radicalità crescente: dalla nuova militanza riformista di *America Is Hard to See* (1970), all'azione diretta pacifista dei Plowshares Eight di *In the King of Prussia* (1982), fino all'impegno clandestino ed estremista dei Weathermen di *Underground* (1976).

Nei film di de Antonio la ricerca della verità non è mai sottomessa a un teorema astratto (il rifiuto del complottismo in *Rush to Judgement* è, a questo proposito, esemplare), né viene sviluppata in senso unilaterale (il tono di *Millhouse: A White Comedy*, sebbene sia pamphlettistico e derisorio, non ne inficia la portata di indagine storica ancora attuale): la costruzione complessa dei film di de Antonio previene dal trasformarli in meri megafoni del dissenso, e l'ottica ideologica di base – il marxismo rivendicato per tutta la vita da De, morto pochi mesi dopo la caduta del Muro – non si trasforma mai in deterministica filosofia della storia. Come lo scavo storico preliminare al lavoro sulla materia filmica è frutto di un'eziologia multiforme e radicale, così il lavoro sulla struttura dell'opera è imperniato sulla «necessità di relazioni molteplici

ci e differenziate», sulla «proliferazione delle forme di concatenamenti» e sulla «attenta lettura di interazioni e azioni circolari, di intrecci e processi eterogenei».⁸

Storicamente i lavori di de Antonio non appartengono fino in fondo al corpus del cinema militante americano: non hanno le proprie radici nella Film and Photo League, nata durante la grande depressione per documentare le lotte operaie e le condizioni di vita del popolo; né hanno legami con i docu-drama di denuncia realizzati dal secondo dopoguerra fino agli anni sessanta da Sidney Meyers, Morris Engel e Lionel Rogosin (il cui *Good Times, Wonderful Times* del 1965, sulla guerra del Vietnam, seppure straordinario, è agli antipodi di *In the Year of the Pig* nell'uso dei filmati d'archivio). L'opera di de Antonio appartiene piuttosto al non-genere del film saggio:⁹ la sua «materia prima è l'intelligenza»,¹⁰ come scrisse André Bazin a proposito di *Lettre de Sibérie* (1957) di Chris Marker, film capitale di questo non-genere. Noël Burch ha definito i film saggi come opere che «non sono più documentari con pretese di oggettività: sono film che intendono esporre opzioni e opinioni contrarie attraverso la stessa fattura del film; la loro forma è una meditazione, i loro soggetti sono dei *conflitti di idee* contenuti nel tema; e, fatto fondamentale, da questi conflitti nascono delle strutture».¹¹ ci sembra la descrizione più calzante dei film di Emile de Antonio. La definizione di film saggio data da José Moure aiuta ad articolare in profondità questa forma filmica complessa:

- 1) Il film saggio si presenta come un modello che esibisce un'operazione di messa in relazione che si effettua su materiali [...].
- 2) La strutturazione del film saggio mira a stabilire nuovi rapporti significanti tra questi materiali: poggia su confronti incrociati, connessioni, sovrapposizioni, spostamenti; opera attraverso la comparazione e la messa in risonanza; e rivela, all'interno di un processo di rotture e deviazioni, un pensiero in atto.
- 3) Il film saggio rientra nel campo di una scrittura riflessiva che propone simultaneamente un'esperienza e la messa in forma dell'esperienza, un discorso e una riflessione su questo discorso, un'opera e la sua poetica.
- 4) Il film saggio implica la presenza del saggista, di un soggetto che si mette in scena, e si rivolge a degli spettatori immaginari o a se stesso, e guarda e mostra le sue immagini o il mondo [...].
- 5) Il film saggio privilegia la modalità di comunicazione dialogica e riserva un posto per la scelta allo spettatore, che viene iscritto in una relazione di interlocuzione.¹²

Seguendo questa puntuale lista di caratteristiche scopriamo che *Point of Order*, il film *par excellence* più impersonale di de Antonio – l'unico composto integralmente di materiali d'archivio – si rivela essere quello più intimamente legato al suo lavoro più personale, *Mr. Hoover and I* (1989), l'unico in cui De ci parla direttamente, e per tutto il tempo, rivolgendosi alla macchina da presa. Entrambi sono due *manifesti* e due opere essenzialmente teoriche, due meta-film riflessivi sul cinema e la storia: il primo realizzato quasi a fondazione di un nuovo operare documentaristico basato unicamente sulle idee, l'ultimo pensato come un'ironica poetica *à rebours*, ma anche una decisa rivendicazione in prima persona di tutta una carriera vissuta nel "fuoco della controversia". In entrambi il montaggio è l'elemento chiave, un montaggio che non costruisce sequenze lineari ma spezza il ritmo, struttura l'opera come una successione di quadri/scene piuttosto che come una progressione drammatica,¹³ attiva nello spettatore un pensiero reticolare anziché vellicarne i desideri di identificazione. Da questo si deduce chiaramente che è a Brecht e al suo *Verfremdungseffekt* (effetto di straniamento), più che al cinema stesso, che de Antonio ha sempre guardato per trarre delle suggestioni estetiche.¹⁴ Per Brecht infatti il montaggio, come scrive Georges Didi-Huberman, è «un gesto drammaturgico fondamentale che proprio non si riduce al semplice statuto di effetto compositivo: è fondamentale perché fa nascere una conoscenza specifica della storia»:¹⁵ la congruenza con il periodare filmico del documentarista americano non poteva essere più stringente.

Per de Antonio come per Brecht la ricerca formale è sempre andata di pari passo con l'impegno politico: il dialogismo modernista dei suoi film è un aspetto del linguaggio ma è anche un monito politico e un ammonimento etico alla comunità dei cittadini, chiamati a rispondere con il loro pensiero e invitati all'azione diretta per cambiare lo stato di cose presente.¹⁶ De Antonio si fa insieme portavoce e giudice del suo paese nel momento stesso in cui lo mette sotto la lente inesorabile della sua indagine documentaria: ben sapendo che «dove tutti mentono riguardo a ogni cosa importante, colui che dice la verità, lo sappia o no, ha iniziato ad agire; anche lui si è impegnato negli affari politici, poiché, nell'improbabile caso in cui sopravviva, egli ha fatto un primo passo verso il cambiamento del mondo».¹⁷ Per de Antonio il cinema è uno strumento per smuovere le nostre coscienze e per liberare i nostri occhi e la nostra bocca dai bavagli del potere: è una cassetta degli attrezzi che ci viene messa in mano per decifrare il mondo.

L'insieme dei film di Emile de Antonio è una sorta di rivelatrice *ma-*

crofistica del potere, un efficace e ancora attivo laboratorio politico¹⁸ che ci scuote e ci fa alzare dalla nostra comoda poltrona di (tele)spettatori-cittadini perennemente addormentati, riportandoci nella realtà e chiedendoci con forza una risposta pratica, un'azione concreta: «Il mio problema è di operare un'interpretazione, una lettura di un certo reale, che sia tale che da un lato quest'interpretazione possa produrre degli effetti di verità e che dall'altro questi effetti di verità possano diventare strumenti all'interno di lotte possibili».¹⁹

Note

¹ Franco Fortini, *I cani del Sinai* (1967), Quodlibet, Macerata 2002, p. 72.

² Sulla storia del documentario di montaggio si veda Jay Leyda, *Films beget films*, George Allen & Unwin, London 1964.

³ Sull'uso, teorico e pratico, del termine "collage" per definire l'opera di de Antonio si veda Paul Arthur, *On the virtues and limitations of collage*, "Documentary Box", 11, gennaio 1998.

⁴ Il film di Dziga Vertov *Entuziazm (Simfonija Donbassa)* (1930) su tutti.

⁵ George Orwell, *La politica e la lingua inglese* (1946), in *Nel ventre della balena e altri saggi*, Bompiani, Milano 1996, p. 136.

⁶ Michel Foucault, *Nietzsche, la genealogia, la storia* (1971), in *Microfisica del potere*, Einaudi, Torino 1977, p. 46.

⁷ Ivi, p. 29.

⁸ Michel Foucault, *Illuminismo e critica* (1978), Donzelli, Roma 1997, p. 58.

⁹ Sul film saggio si veda Adriano Aprà, *Note sul cinema saggistico*, "Filmmaker", 5, aprile 1996; Adriano Aprà e Bruno Di Marino (a cura di), *Il cinema e il suo oltre*, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro 1996; Adriano Aprà (a cura di), *Le avventure della nonfiction. Il cinema e il suo oltre - 2*, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro 1997; Antonio Weinrichter (a cura di), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, Gobierno de Navarra, Pamplona 2007.

¹⁰ André Bazin, *Lettre de Sibérie*, "France Observateur", 30 ottobre 1958, ora in Roberto Turigliatto (a cura di), *Nouvelle vague*, Lindau, Torino 1993², pp. 228-230, p. 230.

¹¹ Noël Burch, *Prassi del cinema* (1969), Pratiche Editrice, Parma, 1990, p. 154 [abbiamo trasformato il tempo verbale dell'affermazione da imperfetto a presente].

¹² José Moure, *Essai de définition de l'essai au cinéma*, in Suzanne Liandrat-Guigues e Murielle Gagnebin (a cura di), *L'essai et le cinéma*, Champ Vallon, Seyssel 2004, pp. 37-38 [traduzione nostra].

¹³ Sebbene in *Point of Order* ci sia un finale volutamente a effetto, la struttura antidrammatica del film non ne risulta compromessa.

¹⁴ Si veda Randolph Lewis, *Emile de Antonio. Radical filmmaker in Cold War America*, University of Wisconsin Press, Madison 2000, p. 38-39.

¹⁵ Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire*, 1, Éditions de Minuit, Paris 2009, p. 79 [traduzione nostra].

¹⁶ Lo shock – termine usato da Brecht – estetico provocato da un'opera di tal fatta «viene pensato come uno stimolo a mutare atteggiamento, è lo strumento per spezzare l'immanenza estetica e promuovere un mutamento nella prassi vivente del ricettore»; Peter Bürger, *Teoria dell'avanguardia* (1974), Bollati Boringhieri, Torino 1990, p. 90.

¹⁷ Hannah Arendt, *Verità e politica* (1967), Bollati Boringhieri, Torino 1995, p. 61.

¹⁸ Sorprendentemente affine a quello di Michel Foucault.

¹⁹ Michel Foucault, *Precisazioni sul potere. Risposta ad alcuni critici* (1978), in *Poteri e strategie*, Mimesis, Milano 1994, p. 39.

Lessico de Antonio

Federico Rossin

America

Come la maggior parte delle persone che provano un grande sentimento per questo paese, cosa che io provo – un forte sentimento positivo –, sono pessimista. Penso che abbiamo bisogno di un cambiamento rivoluzionario, ma non lo avremo. (“East Village Other”, 3.51, novembre 1968)

I miei film sono davvero una storia degli Stati Uniti nell’epoca della guerra fredda. [...] Penso spesso che persone come me, profondamente coscienti delle loro origini straniere, sviluppino un sentimento speciale verso il luogo in cui vivono. [...] Vivo qui. Non è neanche una questione di scelta. Sono interessato alla realtà. Le persone di cui ammiro l’opera hanno un vero senso del luogo. Sto dicendo che sono stato fortunato, come accade a volte alle persone, a non essere totalmente assorbito in questo luogo, il mio paese, e ad avere una certa distanza da esso. Questo non significa che sono antiamericano o nemmeno antipatriottico perché, sebbene sia un marxista, mi considero un patriota. (“Shantih”, 1.4/2.1, inverno-primavera 1972)

I francesi [...] pensano che io sia antiamericano, cosa che non sono. Mi piace questo paese, e se non mi piacesse andrei altrove. Sono un americano. Questo è il luogo in cui vivo, ecco perché voglio cambiarlo. (“Cineaste”, 12.2, 1982)

Mi è capitato di vivere in America, e sento anche di essere un buon americano. Ho i soldi per vivere dovunque voglia; preferisco vivere qui. Questo è il mio spazio, ed è per questo che sono interessato a esso, ed è per questo che la mia vita è votata a fare film su di esso. (Jean W. Ross, *Emile de Antonio*, in *Contemporary authors 117*, Gale Press, Detroit, 1986)

America Is Hard to See

Non è davvero soltanto un film su McCarthy quanto uno studio sul perché la campagna elettorale sia fallita. È possibile lavorare nel sistema? Il presupposto del film è che Eugene McCarthy fosse l'ultima miglior speranza di lavorare nel sistema in una elezione nazionale. (“Village Voice”, 13 novembre 1969)

La campagna del 1968 per la nomination presidenziale dei Democratici mostrata dal punto di vista dei liberali e di Eugene McCarthy. Fallimento dei liberali [...]. Il titolo viene da una poesia di Robert Frost. Fonte dei materiali: cinegiornali, tv, interviste con i giovani che fecero la campagna per McCarthy, Paul Newman che la fece in Wisconsin. (*Movies and me*, Nation Film Theatre Programme, maggio-luglio 1974)

Arte

La gente tende a dimenticare che quasi tutti i surrealisti e i dadaisti erano motivati politicamente. Il vero trucco sta nell'essere un artista politico senza essere dottrinario. Anche Brecht era in primo luogo un artista. È proprio questo che non funziona con la pittura sovietica. Proprio questo non funziona con i film cinesi. Sono semplicistici. Vengo da una cultura plurale. (“Shantih”, 1.4/2.1, inverno-primavera 1972)

Nel dilemma tra arte e politica, credo ancora in un'arte di qualità e in una politica radicale. Non sono incompatibili. (*Pontus Hultén and some*

60s memories in New York, in *New York Collection for Stockholm*, Moderna Museet, 1973)

Molto di quello in cui credo a proposito dell'arte e del cinema l'ho imparato in un'altra forma dagli altri: il bello è raramente arte, splendidi colori e grande tecnica non fanno grandi film. La vecchia, consumata pellicola che usavo in passato è divenuta qualcos'altro. Ho realizzato quello che speravo: il personale attraverso l'impersonale. Una nozione quasi dada. Ma allora sono tanto dada quanto sono marxista, suppongo. ("Film Quarterly", 36.1, autunno 1982)

Sono abbastanza fortunato a essere amico di John Cage e di Bob Rauschenberg. Entrambi hanno usato nelle loro opere elementi dei detriti culturali: Cage strani suoni, Rauschenberg strani oggetti presi dalla realtà. Ho scoperto che un film, per essere arte, non deve essere fatto di buone inquadrature, di inquadrature ben illuminate con Charlton Heston. ("Red Bass", 8-12, 1983)

Tutta la mia opera è come l'*art brut*. È selvaggia, brutale nel senso che non mi interessa molto fare grandi inquadrature perché Hollywood fa tutte quelle inquadrature e realizza film vuoti, film che non hanno significato. (*Emile de Antonio in Buffalo*, Center Working Papers, Buffalo, 1988 e 2003)

Autobiografia

La mia vita è l'inversione del sogno americano, che è "ti spacchi il culo per fare un sacco di soldi e quando hai quarant'anni vai in pensione". Ho scherzato con la mia vita. Ho passato tutto il mio tempo a fare tutte le cose che la gente che vuole andare in pensione spera di fare una volta in pensione, ma che non ha le energie per fare. Ho conosciuto molte donne, bevuto molto, giocato molto pesante. Questo è quello che facevo quando ero giovane. Quando ho raggiunto la mezza età ho iniziato a lavorare duramente, senza fermarmi. ("Artforum", 11 marzo 1973)

Faccio film politici fin dal 1961, quando Dan Talbot e io progettammo *Point of Order*. La mia vita politica attiva era iniziata molto prima – nei tardi anni trenta, quando ero uno studente a Harvard. La fine della seconda guerra mondiale fece completamente a pezzi il mio marxismo. La

prassi fece marcia indietro. Senza un partito, senza una macchina per l'azione, ho enormemente assaporato con autoindulgenza le contraddizioni del capitalismo della guerra fredda, la sua pietà e ipocrisia, l'opulenza ostentata della Casa Bianca. [...] Il mio edonismo ed egoismo erano aberranti. Un marxista negli Stati Uniti durante gli anni cinquanta era come un marxiano; nessuna base, nessun luogo solido. Il vero cambiamento e la rivoluzione sembravano lontani un anno luce. [...] Nel 1960, la mia politica si rianimò e rinacque gemella, fusa con il mio lavoro nel cinema. Una serie di film, analitici e critici, ne fu il risultato. (*Liner notes for Underground*, Folkways Records, 1976)

Sono sopravvissuto come regista di film indipendenti perché sono una tartaruga. Faccio accuratamente le mie uova e spero che sopravvivano. Oggi è più difficile di qualsiasi altro momento degli ultimi venticinque anni. Viviamo in uno Stato di polizia. ("Red Bass", 8-12, 1983)

Censura

Se fai film radicali non ti aspetti lo stesso trattamento di gente che fa film che passano al Radio City Music Hall. Cioè, mi aspetto che i miei film siano censurati. Non mi aspetto che i film convenzionali siano censurati, ma mi aspetto che i miei film lo siano. I miei film sono contro il governo. ("Inter/view", 1.3, 1969)

Cinéma vérité

Questo non è *cinéma vérité*. Non accetto il *cinéma vérité* come concetto filosofico. Nessuno è Dio. ("Film Comment", 4.2-3, autunno-inverno 1967)

È un concetto che oltre a essere disonesto ha fatto bancarotta. Penso che il punto sia che nessuno, a meno che sia totalmente senza cervello e senza passioni, possa affrontare i problemi del nostro tempo senza avere alcun preconetto. Il *cinéma vérité* e la televisione condividono la stessa falsa illusione che l'oggettività sia possibile. ("Inter/view", 19, febbraio 1972)

Sebbene abbia impiegato nuove tecniche e attrezzature, mi sembrava

che fosse davvero il nemico. La verità di chi? Assumeva una posizione impersonale divina di fronte agli eventi umani che era estranea a me e alla mia idea di società. Era un'eco dell'ossessione per la tecnica e una cosa fine a se stessa. (*Lettera a Hubert Bals e Wendy Lidell, 197?*)

Il contributo [di Leacock e Pennebaker, *NdT*] al fare cinema è sostanziale e prezioso, perché ha a che fare con lo sviluppo dell'attrezzatura. Non ha niente a che fare con l'arte del cinema. La grande debolezza filosofica del *cinéma vérité* è di non chiedere: la *vérité* di chi? La verità di chi? La verità è una cosa fuggevole. Ogni volta che guardi attraverso una macchina da presa e ogni volta che tagli un pezzo di film, imponi un punto di vista. Fingere di non imporre un punto di vista è imporre la visione dello Stato, o di qualsiasi società in cui lavori. Semplicemente la rinforzi. Il *cinéma vérité* è un cinema che persegue una bugia fuggitiva e senza speranza, e cioè che la stessa macchina da presa sia capace di presentarci una forma di verità. Nessuna macchina da presa presenta la verità. Una persona presenta la verità. [...] È l'illusione dell'oggettività tecnica. [...] La storia è ciò che distrugge il concetto in sé di *cinéma vérité*. Diventa una specie di masturbatoria, autoindulgente, autopubblicitaria falsa idea di cinema, che afferma che il momento che cogli a mezz'aria sia la Vita. Ma non è la Vita. È un momento colto a mezz'aria. [...] Ho mantenuto al minimo, per inclinazione personale, la padronanza tecnica del cinema, perché penso che ci sia un'idea umana che presuppone la forma di ciò che sta per accadere. E la tecnologia dovrebbe servire a questo. ("Independent", luglio-agosto 1982)

Collage

Miro a un tipo di collage in cui, come lo realizzi, ottieni un elemento della realtà che è più reale del materiale reale da cui sei partito. [...] Con la tecnica del collage puoi solo lavorare per compressione. ("Village Voice", 13 novembre 1969)

Tutti i miei film sono film collage e mi sono chiesto se ci fosse qualche relazione tra quello che stavo facendo e il fatto che conoscessi questi pittori che stavano facendo collage prima che avessi mai fatto un film. [...] Uso il collage nel fare film per esprimere un punto di vista politico perché è una scorciatoia per la verità dei documenti. ("Artforum", 11, marzo 1973)

I primi sovietici avevano un tipo di tecnica di collage. È quello che stava facendo Ejzenštejn, sebbene non penso abbia mai usato la parola collage. Ma ciò di cui parlano i teorici russi è la cosa che sento di avere portato al di là delle radici americane: mettere due elementi insieme nel processo di montaggio, se lo fai bene, sviluppa qualcosa di più grande della somma delle due parti. Fondamentalmente il collage è questo, sia che fosse di Picasso o di Rauschenberg, o un collage musicale di John Cage – l'introduzione di elementi apparentemente disparati non solo procura una nuova visione, ma diventa una cosa quasi completamente differente. Ma la cosa che ha fatto vivere il collage, che ha reso possibile il mio diventare un artista, è stato conoscere John Cage. (“Independent”, luglio-agosto 1982)

Commento

Per quanto riguarda il commento nei film fatti di documenti, ho una mia regola ben precisa. Per me il commento ha un carattere quasi fascista; è una forma di autoritarismo, nel senso peggiore del termine, e nei documentari americani il commento è falso, oltre a essere fascista e autoritario. Detto in altro modo, nel documentario convenzionale, anche in quelli di sinistra, c'è sempre quella voce che spiega cosa c'è sullo schermo. E, cosa ancora più ostentata, nel documentario televisivo americano c'è un idiota, letteralmente, che prende il testo e legge il commento. Non sa nulla dell'argomento, scritto da qualcun altro... legge le idee di un altro, con quella convinzione asinina, come se leggesse le proprie parole. Ma c'è anche tutto un atteggiamento, un'implicazione di superiorità nel commento. (“Cahiers du Cinéma”, 214, luglio-agosto 1969)

Denaro

È abbastanza difficile fare film radicali, così ogni volta che ne fai uno inizi un'azienda separata, hai una nuova raccolta di investitori e sostenitori. (“East Village Other”, 3.51, novembre 1968)

Ho notato che più commerciali sono i registi, più parlano di arte e cose che sono pure stronzate e non discutono mai di denaro, invece i registi che sono coinvolti in un tentativo di realizzare della vera arte parlano di denaro. I problemi reali nel fare film se sei indipendente e libero sono

finanziari. Se vuoi fare dei film che pensi dovrebbero essere fatti, devi trovare il denaro per abbandonarti a un tale lusso. Non è come sederti e scrivere un libro. Se voglio scrivere un romanzo, tutto ciò di cui ho bisogno sono poche migliaia di dollari e una macchina da scrivere e non bevo Borgogna d'annata. Ma se prendi in mano una macchina da presa stai spendendo un mucchio di soldi. Per fare i documentari che ho fatto, una critica degli Stati Uniti negli anni della guerra fredda, ho speso un milione di dollari. E secondo gli standard erano film a buon mercato. ("Shantih", 1.4/2.1, inverno-primavera 1972)

Documentario

Sono entrato in questo nuovo mezzo di comunicazione come un intellettuale, un ex professore universitario ed editore, come una persona "della parola", che insegnava filosofia e letteratura. Mi sono imbattuto nel cinema documentario perché era l'unico modo per una persona della mia età per cominciare a fare dei film. ("Film Comment", 4.2-3, autunno-inverno 1967)

Nel nostro tempo, il film documentario è l'arte d'opposizione. I miei film erano contro i presupposti essenziali dello Stato americano, e penso che siano riusciti a costruire, utilizzando materiali politici, una nuova forma d'arte nel campo del cinema. Questo è esattamente il problema che mi interessava. I miei film sono stati fatti in solitudine, al di fuori del sistema, in opposizione al sistema, in opposizione a specifiche attività del governo degli Stati Uniti nei giorni della guerra fredda. [...] Ho fatto film finché ho voluto. [...] Non sono responsabile verso nessuno. Avrei potuto fare un film lungo otto ore se avessi voluto. [...] Ho considerato il documentario come un mezzo per riparare a un torto, un modo per gridare contro l'ingiustizia, un modo per attaccare il sistema sociale: sento ancora che tutti quei problemi rimangono e che bisognerebbe fare dei film su di essi. Ma ho fatto quello che ho potuto. Non posso dire nient'altro con forza che non abbia già detto attraverso il documentario. ("Artforum", 11, marzo 1973)

Ho scelto il documentario non perché sia più a buon mercato, sebbene lo sia; non perché sia più facile, non lo è; non perché sia un esercizio di allenamento per una forma più elevata di film. L'ho scelto perché la forma in sé era più difficile e più interessante; perché sono un animale poli-

tico; perché quasi tutti i film che venivano fatti negli Stati Uniti quando ho realizzato *Point of Order* erano carini e irrilevanti. Carino è commerciale e mortale. I film carini sono anodini, realizzati in modo antirealistico. (“Red Bass”, 8-12, 1983)

Documentaristi

Ho sempre considerato il documentario come appartenente sia alla politica sia all'arte. Quei documentari che sono sopravvissuti, che hanno avuto un significato, che sono stati artisticamente interessanti, erano documentari politici. Questi includono le ricostruzioni di Ejzenštejn, l'opera di Shub e Vertov e i documentari fatti dagli americani negli anni trenta, come *The Plow that Broke the Plains* e *The River*. [...] Ogni volta che guardiamo qualcosa, la cambiamo. Visto oggi, Flaherty sembra rappresentare un superficiale estetismo, una ricerca per l'esotico e l'artificio. I conflitti messi in scena da Flaherty fra l'uomo e la natura erano, innanzitutto, falsi, e in secondo luogo, a causa della brillante esecuzione e della devozione personale, hanno fatto deviare il documentario verso strade senza speranza e poco fruttuose. Il nemico là fuori non è il ghiaccio o il mare, ma l'uomo. La linea di Flaherty porta direttamente al *cinéma vérité*. Una linea morta, inespessiva, e vuota. (“Artforum”, 11, marzo 1973)

Documento

Quando si fa un film, non si parla soltanto di montaggio o di documenti, ma di montaggio di documenti: il lavoro è duplice, non può essere scisso, separato. [...] Il documento è infinitamente più forte del teatro. Adesso si fanno molte [...] opere teatrali basate su questo principio, ne stanno facendo una sui Rosenberg a New York, anch'essa a partire dai documenti del processo. Ritengo importante che venga fatta, ma ci tenevo a precisare la precedenza del cinema sul teatro. [...] Nei miei film ho cercato di produrre, all'interno dei documenti, la tensione che esiste fra il discorso e ciò che il discorso implica. (“Cahiers du Cinéma”, 214, luglio-agosto 1969)

I miei film sono fatti con i documenti, sia che filmi i documenti o che il documento già esista. La struttura, la tecnica, tutto il resto è inventato. Non ci sono attori coinvolti. (“Artforum”, 11, marzo 1973)

Film

La mia definizione di film è qualsiasi cosa che passi attraverso un proiettore e produca una risposta filmica nelle persone. Non importa da dove venga il materiale. Ma il pubblico è parte di esso. (“Artforum”, 11, marzo 1973)

Ma non faccio film che siano grida o sermoni. Faccio film per cambiare la forma del film. Godard l’ha detto: tutto il cinema è finzione. È altrettanto vero che tutto il cinema è documentario. [...] Dobbiamo fare film per rendere il pubblico libero di trovare un cinema come dovrebbe essere, non come è. (“Libération”, maggio 1987)

Non ho le domande. Qualcuna delle risposte, forse. [...] Dobbiamo operare per il complesso e il difficile, per i film che non accarezzano ma sfidano il pubblico. (“Film Quarterly”, 36.1, autunno 1982)

Ho fatto tutti i miei film per cambiare la gente. Ho fatto film sul senatore Joe McCarthy e la guerra in Vietnam e tutta quella sorta di soggetti nei quali speravo che per le altre persone ci fosse un’illuminazione, che ciò che era davvero accaduto nella storia americana venisse rivelato a quelli che non avevano mai partecipato al dramma e alla storia nascosta di questo paese. [...] Tutti i film che ho fatto sono appelli all’azione, appelli al pensiero, così ho sconvolto molte nozioni della gente su quello che è un film. (“Radix”, 5.1, luglio-agosto 1983)

I miei film sono personali. Sono basati sulla speranza che la gente veda qualcosa e capisca ed esamini la natura del processo del mondo, di specifiche questioni nel mondo, e agisca a proposito di esse, su di esse. Se questa è polemica allora penso che i miei film siano polemici. Li considero come opere d’arte, e sono fatti con l’intenzione di cambiare il modo di pensare della gente. (*Emile de Antonio in Buffalo*, Center Working Papers, Buffalo, 1988 e 2003)

Forma / Contenuto

Il vero problema in ogni forma espressiva è quando la forma diventa così curata e dorata da essere priva di contenuto. Sono sempre quel genere di film che considero i più superficiali e i meno interessanti. Prendete

una figura di culto. Il primo Hitchcock – prima della seconda guerra mondiale – è un brillante regista, tecnicamente geniale e innovativo. [...] Ma quello che accade a Hitchcock è che diventa padrone della forma, e Hitchcock è come i romanzi di Simenon: sono perfetti ma davvero pessimi. [...] La maggior parte dei film di Hitchcock che sono oggetto di culto sono scadenti perché sono tanto ben fatti. E questo non è un paradosso. Nella dicotomia tra la forma e il contenuto, penso che qualsiasi tipo di opera, a meno che non abbia un contenuto – e per contenuto non intendo slogan politici – e non abbia un qualche soggetto, tenda a diventare evanescente o insignificante. (“Shantih”, 1.4/2.1, inverno-primavera 1972)

In ogni arte l'artista serio è ossessionato dalla forma. Questo è quello che le persone impegnate che non sono artisti non capiscono. Brecht lo era; Eliot lo era. Se in un film voglio esprimere il mio punto di vista politico, non posso semplicemente dirlo. Devo creare qualcosa di nuovo attraverso un discorso, una spiegazione [...]. La forma non è una glassa, un ripensamento o un additivo. La forma e l'idea diventano una cosa sola: altrimenti è una soap opera politica. (“American Film”, novembre 1985)

Guerra

La guerra che noi facciamo in Vietnam è molto più complicata del colonialismo francese; il film [*In the Year of the Pig, NdT*] suggerisce un'altra cosa. Noi facciamo una guerra di imperialismo ideologico. Facciamo la guerra fredda. Nell'America latina facciamo una guerra di tutt'altro genere: questa sì, sostanzialmente economica. Non tutte le guerre sono simili, non tutte le economie sono simili, non tutti i sistemi sono simili. (“Cahiers du Cinéma”, 214, luglio-agosto 1969)

In the Year of the Pig

Quello che mi interessava era il filo intellettuale di ciò che era accaduto. Penso che ci racconti di più di quello che è accaduto. Non mi interessano le dimostrazioni [...] sono interessato al lato dell'Establishment, perché, francamente, è il lato importante. È il lato che speriamo *conduca* alle dimostrazioni. (“Village Voice”, 13 novembre 1969)

Con *In the Year of the Pig* volevo costruire un'arma intellettuale da usare contro la nostra guerra in Vietnam. Tutto quello che avevo visto puntava all'emozione, attraendo solo quelli che erano già stati smossi. Essere contro la guerra non è abbastanza. Perché c'eravamo? Come c'eravamo entrati? Fare un film che non fosse né una lezione né un urlo. Il film inizia con il periodo francese, i primi anni trenta, e arriva fino all'offensiva del Tet del 1968. Fonti: vecchi cinegiornali che tutti hanno dimenticato; interviste; film dalla Repubblica Democratica del Vietnam e dal Fronte Nazionale di Liberazione; ma soprattutto film dalla tv americana in cui la guerra è stata nascosta rendendola parte dei programmi informativi quotidiani, appiccicando i villaggi bruciati tra le pubblicità del deodorante e della Cadillac. Rendendola quotidiana, la tv l'ha fatta sparire. Volevo riportarla indietro, storia in film a 24 fotogrammi al secondo. (*Movies and me*, Nation Film Theatre Programme, maggio-luglio 1974)

In the Year of the Pig era/è un'arma organizzativa, un collage storico della lotta del popolo in Vietnam. [...] Fu il primo film marxista americano a essere nominato agli Oscar. Questo non vale quanto l'anello che un ufficiale vietnamita mi diede solennemente a Lipsia, dove il film vinse un premio, un anello fatto con i rottami di un aereo abbattuto in Vietnam. [...] Non sono un liberal di sinistra e non lo è nemmeno il film. ("Jump Cut", 19, dicembre 1978)

Interesse

Se difendo il mio film è perché è un buon film e se ci avessi messo dentro tutto il chiacchiericcio più scontato sarebbe stato un brutto film. Se si riempie la testa della gente di cose risapute, si ottengono film puramente didattici che nessuno, di sinistra, di destra o di centro, vuole vedere, perché sono film brutti. Se si fa un film, per prima cosa bisogna essere interessanti! Non è ancora giunta l'ora in cui si potrà essere didattici come Andy Warhol, la cui didascalicità, basata sul nulla, ha una durata lunga, come se si trattasse di qualcosa di didattico. ("Cahiers du Cinéma", 214, luglio-agosto 1969)

In the King of Prussia

Il film non finge di essere oggettivo. È un film d'impegno che supporta

completamente l'azione dei Plowshares Eight. ("Film Quarterly", 36.1, autunno 1982)

L'azione dei Plowshares Eight è stato il primo atto di disarmo [dalla seconda guerra mondiale, *NdT*]. Era un atto nobile. Ammiravo il coraggio dei Plowshares Eight, ma non pensavo facesse per me farci un film. Poi mi accorsi che i media tendevano in gran parte a ignorare quello che era accaduto. Gradualmente sono diventato più e più interessato al problema di come si potesse fare un film su quell'evento. Così ho fatto un salto affittando una troupe, comprando dei nastri, andando sul posto e filmando quello che avveniva attorno al processo, fuori dall'aula. ("Radix", 5.1, luglio-agosto 1983)

Ironia

L'essenza del mio metodo e della mia tecnica è l'ironia – il posizionare un'immagine contro un'altra, senza mai alcuna spiegazione. Questo è il mio contributo al cinema documentario. [...] *Point of Order* è stato il primo documentario realizzato senza narrazione né commento. L'opera spiega se stessa, come un'opera teatrale, non c'è spiegazione e la percezione deve avvenire con l'occhio e la mente e l'orecchio. [...] Tutto in quel film è accuratamente pianificato e c'è sempre ironia tra la verità e la bugia. C'è sempre ironia. I vecchi registi sovietici dicevano "tra due fotogrammi è sempre il terzo fotogramma che non c'è, ma la gente lo percepirà". ("Inter/view", 1.3, 1969)

Lavoro

Lavoro molto lentamente. [...] Amo il mio lavoro e amo lavorare, ma non viene con facilità. La gente che mi conosce in società vede qualcuno che può parlare rapidamente. E tendo ad avere una percezione rapida. Ma per il lavoro effettivo – le persone che lavorano con me sono stranamente divertite da questa cosa – ho risolto alcuni dei problemi che avevo con i film attraverso quella che io chiamo brutalità, che è lo stare a guardare i materiali più e più volte ancora fino a che sei esausto. [...] Il mio lavoro ha a che fare con il sudore. ("Shantih", 1.4/2.1, inverno-primavera 1972)

Libri

Nel primo periodo della mia vita il cinema non aveva alcun significato per me. L'inizio della mia vita è stata la letteratura. Mio padre era un letterato. Vivevamo in una casa piena di libri. Dopo cena ogni giorno mio fratello e io sedevamo accanto al camino e mio padre ci raccontava delle storie. Erano sempre storie dei miti classici e dei grandi racconti della narrativa, della poesia o del teatro europei. Essendo italiani, gran parte di essi erano racconti italiani narrati da mio padre secondo il suo stile. Boccaccio, l'*Orlando Furioso* e Dante, e anche Omero. Così, da bambino, avevo una discreta padronanza del vocabolario della mitologia. Ma, generato dallo stesso amore per i libri, c'era il disprezzo per i mass media. Mio padre non ascoltava mai la radio e raramente andava al cinema, e ciò caratterizzò anche il mio atteggiamento verso il cinema. Ovviamente ho fatto un giro di 180° perché i libri non hanno più significato per me. Non riesco neanche a rileggere i romanzi che un tempo amavo, come l'*Ulisse*. Tutto quello che riesco a leggere è una poesia o un pezzo di una poesia. Mentre lavoro a un film cerco di imparare tutto quello che posso sul soggetto – tutto il materiale fattuale che c'è. E dal momento che la conservazione e il reperimento dei dati non è ancora davvero possibile su nastro, dobbiamo ancora leggere. (“Shantih”, 1.4/2.1, inverno-primavera 1972)

Maccartismo

Il maccartismo rappresentava molte cose per me, sul piano personale. So che altri fattori hanno la stessa o una maggiore importanza per l'America, ma personalmente è l'argomento che mi tocca di più, che ha avuto più ripercussioni sulla mia vita, perché un gran numero di miei amici ne sono usciti distrutti. Io ho sempre lavorato come indipendente e non dovevo temere nessuno, ma alcuni professori o gente di cinema che conoscevo ne hanno avuto la vita rovinata. E poi, tutto quel clima da caccia alle streghe è certo una cosa abominevole. [...] Il maccartismo è il trionfo della pubblicità, del “non dire assolutamente niente”, il trionfo della tecnica sul contenuto. McCarthy non diceva niente, ma lo diceva con una tecnica a tutta prova. (“Cahiers du Cinéma”, 214, luglio-agosto 1969)

Marxismo

I vecchi marxisti dottrinari non hanno quasi mai prodotto un film, un libro o altro, perché si impantanavano negli slogan e gli slogan non sono la vita. La natura del marxismo autentico è di essere vivo, di mettere in questione il proprio passato, di non avere paura degli interrogativi e di non accettare tutto come oro colato. Se gli slogan sono rimasti è perché non sono stati posti gli interrogativi, e quindi non si è avuta arte o altro. (“Cahiers du Cinéma”, 214, luglio-agosto 1969)

Alla fine l'importante è vivere quello in cui credi veramente, sperando innanzitutto di essere abbastanza fortunato da essere nel giusto. Sono sempre stato un marxista senza un partito. Ho conosciuto marxisti con undici automobili; marxisti il cui gusto nel campo del cinema, della poesia e della musica era tanto borghese quanto quello di Stalin o Reagan. Nancy e Ronald Reagan hanno lo stesso gusto squisito di Andropov. (“Red Bass”, 8-12, 1983)

Ogni film che ho fatto ha qualcosa a che fare con il mio sentimento per il mondo in cui vivo da un certo punto di vista libertario-marxista. Sono un povero marxista, perché sono un marxista senza partito. (*Emile de Antonio in Buffalo*, Center Working Papers, Buffalo, 1988 e 2003)

Metodo

Comincio con una ricerca in profondità; si tratta di film intellettuali, non si può fare un film sul Vietnam senza avere letto le opere più importanti. Perciò, prima di occuparmi in qualche modo di cinema, ho passato tre o quattro mesi a leggermi delle storie francesi o inglesi sul Vietnam e a rileggere il “New York Times” e la stampa di sinistra, a raccogliere tutto ciò che trovo nelle biblioteche. Poi sono stato invitato al festival di Lipsia, nella Germania dell’Est. Lì ho incontrato il capo della cineteca della Ddr e ho potuto consultare tutto il loro materiale [...] ho cominciato a raccogliere una grande quantità di materiale. A questo punto sono limitato da ciò che esiste. Poi ho fatto un elenco delle persone che volevo filmare e intervistare. Ovviamente, mi ero fatto un’idea di cosa volevo chiedere in ciascun caso, ma [...] in interviste come quelle non si può controllare lo svolgimento, il che è un bene, indubbiamente, perché è insito nella natura dell’intervista. Arrivato a questo punto non

avevo ancora filmato niente. Il *supervising editor* del film aveva semplicemente trasferito tutto il materiale sonoro, aveva fatto una copia del materiale filmato e l'aveva disposto in maniera coerente. Quando ho incominciato a girare le interviste, il film e la sua impostazione hanno preso forma nella mia testa. Le interviste erano molto lunghe. Certe volte nel film sono rimasti due minuti di un'ora di materiale girato, sei bobine da dieci minuti. Poi il film si è sviluppato, ho fatto trascrivere tutto, ho preso ciò che mi serviva dalle interviste e ho cominciato a stabilire una struttura di base. [...] Ho preso ciò che mi avevano detto, le interviste filmate, e ho cominciato a montarle sulla carta. Lavoravo con le forbici e la carta, riempivo due stanze intere di carta, e facevo una scena. La scena francese, per esempio, era fatta da migliaia e migliaia di parole, e alla fine non ne sono rimaste che alcune centinaia. Poi ho passato in rassegna tutto il materiale filmato che si riferiva alla Francia. Mi capitava di passare diciotto ore di seguito alla moviola o al visore per scegliere un materiale che fosse interessante o evocativo o *rivelatore*, che per me è la parola chiave. Qualcosa che avesse una grande potenzialità suggestiva. E che si inserisse in una concezione generale, non in una relazione univoca (*one-to-one*), perché risulterebbe noioso. Naturalmente tutti gli interventi sono estratti dal loro contesto. Questo per la questione "lei non è oggettivo". Ma nessuno è stato tagliato disonestamente, non ho fatto dire a nessuno il contrario di quello che voleva dire. Ma tagliavo per ottenere una resa più drammatica, più efficace sul piano politico. Così sono arrivato a un primo montaggio alquanto traballante, privo di una vera e propria struttura, ma che era il cuore del film. A quel punto ho girato altre interviste; mi rendevo conto che c'erano grosse lacune e avevo trovato altre persone. [...] Non si finisce mai di imparare nel corso del lavoro [...]. Nel corso della lavorazione avvengono incidenti interessanti e bisogna imparare a servirsene. ("Cahiers du Cinéma", 214, luglio-agosto 1969)

Millhouse: A White Comedy

Una delle ragioni per cui Nixon mi interessava personalmente era che nella vita americana è stata la figura principale che ha percorso l'intero periodo della guerra fredda e ha finito con il potere in mano. ("Liberation News Service", 15 aprile 1972)

Quello che volevo fare con *Millhouse* era creare il ritratto di una figura

politica, rendere manifesto che non ero oggettivo, rendere Nixon a tutto tondo come potrebbe esserlo in un film, renderlo a tutto tondo come una figura di Molière, avere una certa simpatia per lui, capire questo povero ragazzo della piccola borghesia con il desiderio bruciante e l'energia di avere tutta la torta. Voleva mangiarla tutta e la mangiò tutta, non importa quanti contadini asiatici siano morti per questo. [...] Unire insieme queste cose nel film in un certo modo, la guerra del Vietnam e tutto il resto, e non farlo in ordine strettamente cronologico ma avere temi e sottotemi... è un'esperienza totalmente diversa nel documentario. La struttura è tutto. ("Artforum", 11, marzo 1973)

Non è un attacco all'uomo che può resistere al Watergate, ma al sistema che l'ha creato. (*Movies and me*, Nation Film Theatre Programme, maggio-luglio 1974)

Mr. Hoover and I

Ho deciso di fare un film su J. Edgar Hoover e me. Solo con la mia voce. Hoover si presume che sia morto. [...] Nel film ci sono due persone essenzialmente apolitiche: Nancy de Antonio, mia moglie, che mi taglia i capelli. Questo è *cinéma vérité* dal momento che lei mi taglia i capelli nella vita reale. E John Cage, che è stato importante per me. Il film è a basso costo come riesce a essere. Parlo alla macchina da presa e il Nagra registra le mie parole. Nancy mi taglia i capelli, John prepara una pagnotta e parla del suo lavoro. [...] Ho recitato in un film fatto con rabbia fredda. Ricordo quel grande proverbio italiano: la vendetta è un pasto che va consumato freddo. Volevo fare il film, non ho mostrato rabbia, *sub specie aeternitatis*, è uno scherzo. Herbert e Edgar Hoover e Clyde e l'Fbi e i suoi dossier. È quello che è: una polizia considerata nazionale, un nemico della gente, della decenza, una parola che uso raramente e non ho elogiato fino a oggi, un nemico del primo emendamento e del linguaggio degli uomini e delle donne liberi. [...] Il film è fatto con mezzi poveri ma è ambizioso, più ambizioso di *Batman* o *Il cacciatore* o qualsiasi altro vincitore di Oscar di sempre. Fate attenzione a quella patetica lista: è spazzatura. (*Conspiracy charges*, Red Bass Publications, New York, 1989 e 1991)

Oggettività

Abbiamo un punto di vista. Non siamo oggettivi. [...] Speriamo di essere onesti. L'oggettività è qualcosa che agli dei è concesso di avere, ma non ai semplici mortali. Il massimo che un uomo possa sperare è di fare del suo meglio per essere onesto. ("Film Comment", 4.2-3, autunno-inverno 1967)

Non credo che un regista sia oggettivo. Penso che l'oggettività sia impossibile, a meno di non fare un'opera astratta. Ogni volta che punti una macchina da presa, fai un'affermazione. Ogni volta che tagli un pezzo di pellicola, fai un'affermazione. Non sono interessato all'oggettività, sono un uomo che crede. Sono un uomo con un credo politico. [...] Solo Dio è oggettivo e non fa film. Non sono interessato a Dio. Sono interessato al cinema e non sono oggettivo e spero di non pensare neanche mai a essere oggettivo. ("Inter/view", 1.3, 1969)

È possibile l'oggettività nel tipo di film politici che faccio? La mia risposta è che l'oggettività è impossibile. Perché comincio con una serie di passioni e sentimenti. Non penso si possa essere oggettivi sulla guerra del Vietnam. ("Village Voice", 13 novembre 1969)

La pellicola, il nastro, la macchina da presa, il registratore e la moviola su cui il film viene montato sono neutrali – quando non vengono usati. Sono neutrali come una pistola. O una macchina da scrivere. (*Liner notes for Rush to Judgement*, Vanguard Records, 1967)

Ci sono stati pochi film documentari, principalmente quelli fatti dalla televisione, che erano file di salsicce, non film. Molti di questi avevano a che fare con quel concetto illusorio – l'oggettività – che è una pura stronzata e in realtà significa nessuna scortesia agli inserzionisti pubblicitari. ("Artforum", 11, marzo 1973)

Opposizione

Non mi aspetto che il governo mi aiuti in qualsiasi lavoro io faccia. Se lo facesse, supporrei che il lavoro non ha alcun valore. ("East Village Other", 3.51, novembre 1968)

Forse sono a mio agio con la posizione di opposizione, ed è probabilmente il dovere di un marxista integrale essere all'opposizione di governi come quelli che abbiamo avuto nella mia età matura. Tutti i miei film, incluso *Painters Painting*, hanno a che fare con la storia del mio paese nel mio tempo. È un soggetto adatto per un artista che ci si dedichi. Ma è sempre stato alla luce dell'opposizione. [...] Anche il pittore è all'opposizione. Anche se dipinge quadri astratti, quelle forme astratte sono sovversive, perché la gente al potere nello Stato pensa che ci sia qualcosa di sbagliato in lui. E cioè, è per questo motivo che Stalin soppresse la Popova: la sua opera non glorificava Stalin. ("Independent", luglio-agosto 1982)

Appaio per chiunque nel nome della libertà. Mi impegno in controversie. Mi piace la controversia. Sono una persona battagliera, quindi perché non dovrei muovermi con leggerezza nel mio mezzo espressivo, che è la controversia? (Jean W. Ross, *Emile de Antonio*, in *Contemporary authors 117*, Gale Press, Detroit, 1986)

Faccio film in opposizione. Non posso essere un buon nazista nell'America di Reagan. Faccio film anche contro quell'"industria" che ogni anno produce migliaia di ore di immagini e suoni a Hollywood e a New York. Il suo autore è il dollaro. Una corte di Moloch servita da preti corrotti. ("Libération", maggio 1987)

Painters Painting

Ho lottato a lungo nello spazio tra la mia vita politica, il mio piacere e il sostegno alla pittura contemporanea di New York. Amavo la pittura e cercavo di vivere la mia vita politica. Nel 1969 mia moglie Terry (che è morta nel gennaio del 1975) mi ha suggerito di fare un film sulla pittura dell'epoca a New York. I film sulla pittura che conoscevo non mi piacevano. O erano intellettualoidi, realizzati con uno stile reverenziale come se la pittura fosse realizzata nelle sfere angeliche, o erano girati con violenza, con zoom insensati sull'ombelico di Apollo, una celebrazione della cinepresa al di sopra di dio. Non rivelavano assolutamente niente del come e del perché la pittura fosse fatta. L'avversione per altri film non è un cattivo modo per cominciare a fare un film. ("American Film", 9, marzo 1984)

Personaggio

In tutti i miei film c'è una rivelazione del personaggio che mi interessa tanto quanto la struttura. In *Rush to Judgement* – un film che è stato duramente attaccato – una delle cose di cui sono più orgoglioso è lo sviluppo di un personaggio in un gruppo di lavoratori texani che testimoniano su quello che hanno visto il giorno in cui Kennedy venne assassinato. Questi operai, testimoni dal ponte della ferrovia, erano timidi ed esitanti di fronte alla macchina da presa, ma nel film emerge qualcosa che rende queste persone interessanti tanto quanto i personaggi di un romanzo. (“Shantih”, 1.4/2.1, inverno-primavera 1972)

Ho sempre considerato tutte le persone nei miei film come degli attori, cosa forse disumana e impersonale da parte mia. Ho Chi Minh e Nixon, Roy Cohn e Joe McCarthy. (“Independent”, luglio-agosto 1982)

Pluralismo

Quello di cui abbiamo bisogno in questo paese è lo sviluppo di una Rivoluzione Americana nel nostro tempo. E ciò significa una rivoluzione basata sul *Bill of Rights*. Il *Bill of Rights* comporta una società pluralistica e con “società pluralistica” mi riferisco in modo specifico ai media. Mi sembra che ci dovrebbe essere un pluralismo di proprietà e direzioni, un pluralismo del controllo e un pluralismo dell'interesse in relazione alla televisione. (“Shantih”, 1.4/2.1, inverno-primavera 1972)

Point of Order

Point of Order riguarda quello che m'interessa filosoficamente: il fallimento della cultura americana... L'interesse drammaturgico di *Point of Order* sta nei suoi personaggi. (“Film Comment”, 4.2-3, autunno-inverno 1967)

Ci sono oggi almeno venti libri su Joseph McCarthy. Nessuno di essi ha il significato che ha *Point of Order* perché nell'immediatezza dell'immagine filmica c'è qualcosa che rende lo spettatore stesso capace di percepire qualcosa circa la natura del processo e la natura del personaggio, in

un modo in cui le parole non potrebbero mai fare. (“Shantih”, 1.4/2.1, inverno-primavera 1972)

Il film funziona perché non ci sono trucchi. È stato spogliato fino al punto che mi importava veramente. L'estetica era la politica, era il personaggio, il tono, la voce, era l'America. Ecco cos'è il cinema, non belle inquadrature. Quello che mi interessa più di ogni altra cosa è la struttura. Le udienze in sé non erano vere, mentre lo è quasi sempre il presente della storia. La struttura non solo costruisce un nuovo tipo di documentario – un lungometraggio con una storia e senza narrazione. *Point of Order* è stato il primo documentario americano del secondo dopoguerra a essere proiettato nei cinema. *Louisiana Story* era sponsorizzato e finanziato dalla Standard Oil. (*Movies and me*, Nation Film Theatre Programme, maggio-luglio 1974)

Sono un materialista. Non ho delle visioni. Ma non appena cominciai a parlare vidi il film che volevo fare: fatto di rottami come i pezzi musicali di Cage o le opere di Rauschenberg, spogliato del dubbio e fasullo estetismo del cinema di Hollywood. Lo vidi asciutto, spoglio, a buon mercato e senza narrazione. (*Lettera a Hubert Bals e Wendy Lidell*, 197?)

L'altra cosa che mi piace moltissimo del film è che fosse brutto. Non c'era niente di peggio di quelle telecamere tv. Innanzitutto, era *kinescope*. In secondo luogo, erano fisse e in base alla normativa del Senato non potevano essere mosse. Mi piaceva il fatto che stavo facendo arte con dei rottami, che è un'altra cosa che risale a Cage e Rauschenberg. [...] Volevo che il film rivelasse qualcosa che non era mai stato fatto al cinema, e cioè la caduta di un demagogo. Il film non ha un eroe. (“Independent”, luglio-agosto 1982)

Politica

Sono sempre stato di sinistra. La sinistra è come una fiamma. Non brucia costantemente. Devi alimentarla e rinnovarla e ricaricarla. Come ogni convinzione, ha i suoi alti e i suoi bassi. (“Independent”, luglio-agosto 1982)

I miei film hanno l'intenzione di essere sovversivi, e lo sono. (Jean W. Ross, *Emile de Antonio*, in *Contemporary authors 117*, Gale Press, Detroit, 1986)

Propaganda

Ritengo che la maggior parte delle opere di propaganda falliscano perché propongono un discorso diretto e il discorso diretto stabilisce la propria forma di tautologia. Se uno dice: “La guerra del Vietnam è sbagliata”, cosa ha detto in fin dei conti? D’accordo, io e lei sappiamo che la guerra del Vietnam è sbagliata, ma non è stato detto nulla che abbia un qualche significato. Quando si mostra il colonnello Patton che sorridendo dice che i suoi soldati sono «una banda di assassini fottutamente bravi», si sono dette almeno venti cose. (“Cahiers du Cinéma”, 214, luglio-agosto 1969)

Talvolta non capisco quale sia la distinzione tra propaganda e passione e propaganda e politica. (“Cineaste”, 12.2, 1982)

Pubblico

I miei film sono fatti da un punto di vista minoritario, in modo indipendente, senza il sostegno delle major, ognuno come un’impresa individuale. Non penso mai al contratto di distribuzione fino a che il film non è finito. D’altra parte, chiunque fa dei film li fa perché siano visti. Ma mentre li sto facendo non penso al pubblico. Quello che sto facendo deve piacere a me. (“Shantih”, 1.4/2.1, inverno-primavera 1972)

I film ordinari, che sono per definizione non-rivoluzionari, agiscono sul pubblico, forzano il pubblico a essere passivo. Mentre nel nostro film cerchiamo di farvi diventare una parte del film, di far sì che mettiate in questione il film e il mondo in cui vivete. Non cerchiamo di sommergervi con esso. (“Free for All”, maggio 1976)

Non volevo un narratore che dicesse qualcosa. Questa è la differenza tra un film che ha aspirazioni artistiche e politiche e la spazzatura che l’industria del divertimento vomita fuori: volevo che le persone percepissero da sé cosa stava accadendo. Volevo che le persone avessero un ruolo attivo. Ecco quello che ho fatto in tutti i miei film. Non spiego. Se devo spiegare, non voglio farlo nel film. Sento che il pubblico è molto più intelligente dei critici. [...] La vera natura della nostra società è che il pubblico di massa è tagliato fuori dalle idee e chiaramente indottrinato

dall'ultimo strumento di lavaggio del cervello, la televisione americana. ("Independent", luglio-agosto 1982)

Non penso mai al pubblico, mai. Non penso mai a un pubblico putativo, immaginario, a cui sto rivolgendo il film. Ogni film che ho fatto l'ho fatto per me, e poi spero che le altre persone lo apprezzino. Ecco perché alcuni dei miei film sono lunghi e tediosi. Non mi interessa che siano lunghi e tediosi. So come renderli più corti e più rapidi ma non mi interessa assolutamente farlo. (*Emile de Antonio in Buffalo*, Center Working Papers, Buffalo, 1988 e 2003)

Punto di vista

C'è sempre, fin dall'inizio, un punto di vista. Non ho cominciato a lavorare per scoprire il Vietnam nel corso delle riprese. La questione cruciale per me è: che cos'è in fin dei conti questo film? È propaganda, è "arte", è un film, che cos'è? Io la risposta non la conosco. ("Cahiers du Cinéma", 214, luglio-agosto 1969)

Non ci sono bugie nei miei film, ma c'è un punto di vista. Sono fiero del mio punto di vista e lo ostento. ("Inter/view", 19, febbraio 1972)

Registi

Mi piacciono molti registi [...]. Del passato, il lavoro di D.W. Griffith. Non mi piacciono tutti quei registi di documentari. *Birth of a Nation* mi sembra uno dei migliori film mai fatti, sebbene il suo contenuto politico sia l'opposto del mio. Questo è sempre un vero problema. È uno dei miei problemi con i paesi cosiddetti socialisti. Perché *Birth of a Nation* è meglio di qualunque film americano di sinistra mai fatto. L'opera che mi piace di più deve essere artisticamente riuscita, e condividere il mio modo di vedere talvolta arrabbiato, talvolta cinico, talvolta sardonico, e allo stesso tempo romantico. E cioè l'opera di Renoir e Buñuel. [...] ("Shantih", 1.4/2.1, inverno-primavera 1972)

Il primo Chaplin, i Marx, W.C. Fields, Keaton. (*Movies and me*, Nation Film Theatre Programme, maggio-luglio 1974)

Godard, che è il regista più innovativo dalla seconda guerra mondiale, non ha pubblicato qui. E oggi non c'è una distribuzione decente per i film indipendenti. Uno degli aspetti più perversi della nostra cultura è che la verità nei film americani viene fuori dalle commedie, in cui, sotto l'apparenza di non essere serio, sei davvero molto più serio. *It's a Gift* con W.C. Fields è il film più radicale che abbia mai visto in America. ("Independent", luglio-agosto 1982)

Ho sempre trovato di cattivo gusto la maggior parte dei film prodotti per il pubblico di massa fatti a Hollywood. Li considero prodotti industriali. [...] Rossellini è forse il regista più importante nella mia vita, perché ha tentato di fare quello che devo fare io, trattare soggetti intellettuali attraverso un medium di massa. (Jean W. Ross, *Emile de Antonio*, in *Contemporary authors 117*, Gale Press, Detroit, 1986)

Rivelazione

Io credo veramente nel documento al cinema in quanto rivelatore (che per me è la parola chiave), un mezzo di rivelazione che è impossibile ottenere in altro modo. Non si può riuscire con un film narrativo, con un libro [...]. È possibile fare questo genere di rivelazioni sulla vita americana indirettamente. Se si dice: quel generale e quel segretario dell'esercito, Stevens, erano degli idioti, cosa peraltro vera, non si è ancora detto niente, a chi interessa una cosa simile? Sei soltanto una voce di sinistra... Ma se si mostra fino a che punto il segretario dell'esercito era vile e debole, e come McCarthy lo ha fatto a pezzi di fronte al pubblico, si fa qualcosa di più importante: si rivela qualcosa, ed è questa l'essenza del cinema. Qualcosa che può essere rivelato alla gente senza dover ricorrere a un discorso diretto. ("Cahiers du Cinéma", 214, luglio-agosto 1969)

Romanticismo

Sono un romantico. E la mia opera, sebbene sia dura e documentaria, è essenzialmente un'opera romantica, perché sotto di essa giace la speranza che il mondo possa cambiare. ("Shantih", 1.4/2.1, inverno-primavera 1972)

Rush to Judgement

È la prima volta che un film attacca e affronta in modo specifico una posizione governativa importante: la commissione Warren e il suo rapporto. Non solo un dramma giudiziario e una detective story ma anche la prima volta in cui un attore nella storia diventa un attore in un film: Mark Lane. La prima volta che un film è un appello per la difesa: Lee Harvey Oswald. Un film con uno scopo attivista preciso. Lo scopo è, attraverso il mostrare filmicamente gli errori, le omissioni, e le distorsioni della commissione Warren, premere per la riapertura del caso, con Mark Lane come avvocato di Lee Harvey Oswald. [...] Abbiamo un'immagine che sia io che Mark Lane volevamo fosse intenzionalmente povera, severa, didattica. È un tipo di cinema brechtiano. È il teatro dei fatti. È il teatro dell'argomentazione. È il teatro dell'investigazione giudiziaria, il teatro dell'attacco all'Establishment e al governo. È una patata molto calda. [...] Nel film stiamo evitando tutte le speculazioni su cosa sarebbe accaduto. Inoltre io e Mark non abbiamo un'unanimità di opinione. [...] Ma il film non costruisce delle congetture. C'è una tensione tra due punti di vista: c'è il rapporto Warren e c'è il nostro punto di vista. [...] Il problema maggiore è quello della credibilità totale. Non voglio dire che abbiamo inventato la credibilità, ma sacrificare ogni cosa per la credibilità, sacrificare anche l'interesse drammatico per esprimere il proprio punto di vista è un problema. Speriamo che il dramma e la credibilità possano funzionare insieme. ("Film Comment", 4.2-3, autunno-inverno 1967)

Non è uno studio imparziale. Non è uno studio. È pressione politica, ragionamento, appello per la difesa. [...] La nostra parte non può accettare il richiamo alla tranquillità nazionale quando è in gioco l'onore nazionale. [...] Appartiene alla lunga tradizione del dissenso e dello scetticismo al cospetto dell'Establishment. Se Zola stesse attaccando oggi gli antisemiti che hanno incastrato Dreyfus, mi piace credere che userebbe le armi di oggi per portare il suo *J'accuse* di fronte al mondo. (*Liner notes for Rush to Judgement*, Vanguard Records, 1967)

Primo film di montaggio distribuito commercialmente fatto di tv, materiali filmici d'archivio, riprese originali, interviste. Il suo soggetto: le questioni sollevate dalla morte di Kennedy che ancora rimangono. Il film è un attacco al rapporto Warren e al sistema di polizia che ha offuscato, soppresso e distorto le prove. E ha mentito. *Rush to Judgement* ha trovato dei testimoni la cui esistenza era negata dall'Fbi. Demistificazione

ne del mondo della polizia americana. [...] Le interviste sono lunghe perché volevo far percepire al pubblico la credibilità dei testimoni. I bruschi tagli di montaggio servono a ricordare al pubblico che il film è stato manipolato. (*Movies and me*, Nation Film Theatre Programme, maggio-luglio 1974)

Stato

Penso che oggi stiamo vivendo in uno Stato di polizia. È un genere di Stato di polizia differente da quello della Germania nazista o dell'Unione Sovietica, ma è uno Stato di polizia. Ora abbiamo una polizia federale che è com'era la *Geheime Staatspolizei*, e l'Fbi è esattamente così, solo che è molto più intelligente, non è brutale, ha un ascolto elettronico, ha i vantaggi di tutti i recenti progressi della scienza. Oggi abbiamo due leggi negli Stati Uniti, una legge per la polizia e una legge per la gente. E questo è parte di uno Stato di polizia. [...] Questo è l'inizio del fascismo. È una forma americana di fascismo. Non assomiglierà a Mussolini né a Hitler. Ma Nixon [...] non è un errore, rappresenta quello in cui crede la destra americana. ("Inter/view", 1.3, 1969)

Stile

La solitudine del mio stile mi è stata imposta per varie ragioni. [...] Sono entrato innocente nel cinema, non avendo avuto grande esperienza o interesse nel vedere dei film. Inoltre, la natura del mio primo film, *Point of Order*, era unica, essendo la prima volta che un film veniva realizzato a partire dalla televisione. Questa era in sé una partenza radicale. Era anche la prima volta che un lungometraggio veniva fatto a partire da un unico, specifico, selezionato evento. ("Shantih", 1.4/2.1, inverno-primavera 1972)

Storia

Come la maggior parte della gente, non credo più alla storia, non alla storia scritta. Una volta ero devoto all'idea della storia. Stalin e Nixon hanno entrambi riscritto la storia. Tutti i vincitori la riscrivono. Non credo a come è scritta, ma credo alle grezze registrazioni televisive su

nastro degli eventi accaduti negli ultimi quindici anni. [...] Se dovessi fare un appello, sarebbe per la creazione di un archivio elettronico. I network che usano le nostre onde libere, ognuna delle quali appartiene al popolo americano, sarebbero obbligati a sostenere e a mantenere questo archivio, in cui ogni cosa verrebbe custodita e resa disponibile a ognuno. (“Shantih”, 1.4/2.1, inverno-primavera 1972)

Una cosa con cui conviviamo, in modo particolare nell’era della televisione e nell’era di Ford, è quella che potremmo chiamare la discontinuità della storia. La storia per noi è dispersa ogni giorno in piccoli frammenti in televisione e cioè senza alcuna continuità; non abbiamo alcuna prospettiva storica. [...] Noi crediamo nella storia e non vogliamo vedere gli anni sessanta scivolare via in un tombino. Una delle prime idee, una delle prime lezioni del film [*Underground, NdT*] era di collocare la nostra stessa storia, la storia che abbiamo attraversato, in una qualche prospettiva. (“Liberation”, luglio-agosto 1976)

Penso che siano i vincitori a scrivere la storia. [...] Il soggetto di tutta la mia opera è la storia. Ciò che intendo quando dico che non credo più alla storia è che non credo alla maggior parte delle storie scritte ufficiali. Penso che ci sia qualcosa di rivelatore nell’immagine filmica del documentario, immagini che esistono, non importa quanto si venga accusati di manipolarle. Vivendo la storia che è il soggetto dei miei film, lo stesso volto umano, nei suoi atteggiamenti e nel linguaggio che il viso esprime, ha modo di dare al pubblico un *sentimento*, così che il pubblico possa fare la sua scelta – non importa quanto lo manipoliate. Ed è abbastanza facile manipolarlo! (Jean W. Ross, *Emile de Antonio*, in *Contemporary authors 117*, Gale Press, Detroit, 1986)

Strumenti

Non considero mai i film come strumenti di organizzazione politica. Li considero come film. È come essere madre, in un certo senso. Una volta che si è fatto un film, in un certo senso lo lasci andare. Devo fare qualcos’altro. Spero che la gente lo usi in un modo che sia produttivo. Ma non posso fare il successivo passo politico che alcuni registi fanno, e cioè passare tre anni a lavorare con il film. Non potrei sopportarlo. Voglio davvero fare un altro film, non passare il resto della mia vita a parlare di questo. (“Independent”, luglio-agosto 1982)

Struttura

Il vero problema del film: la struttura. Viene sommariamente chiamata montaggio, ma non è la parola montaggio come la intendono a Hollywood, è la struttura. La vita è grezza, disordinata, e questo è stato uno dei lavori da fare mentre realizzavo *Point of Order*: prendere qualcosa che non ha alcuna struttura – nessuna struttura per molte ragioni, non ultima delle quali il desiderio del governo di dissimulare ciò che stava realmente accadendo. (“Shantih”, 1.4/2.1, inverno-primavera 1972)

I miei film sono [...] storie disgiuntive ed episodiche. Non sono come la storia scritta che va magistralmente dall’inizio alla fine. Sono caotici; sono fatti da una persona caotica e dai suoi interessi. (*Emile de Antonio in Buffalo*, Center Working Papers, Buffalo, 1988 e 2003)

Suono / Immagine

C’è un’intensificazione dell’ascolto quando, invece di scegliere la soluzione facile, la voce dice una cosa e l’immagine un’altra: ciò porta lo spettatore all’interno del film, lo obbliga a fare attenzione, come è appunto nelle intenzioni del film. Infatti, quando si guarda un documentario alla televisione, si può anche guardarlo senza guardarlo, c’è modo e modo di guardare, ma io non credo che si possa fare così con il mio film: si esce, oppure lo si segue perché, se si distoglie l’attenzione, si perde qualcosa, ci si lascia sfuggire qualcosa. (“Cahiers du Cinéma”, 214, luglio-agosto 1969)

Tecnica

Se c’è un aspetto della vita americana che rende malata oltremodo la nostra politica, è questa folle passione per la tecnica al di sopra della sostanza. C’è un problema nel diventare troppo abili tecnicamente – non ci sarebbe un problema nell’essere un pittore ed essere così abile, perché la relazione fra la tua mano e la tela non ha nulla di macchinico. Ma quando hai a che fare con le macchine e diventi troppo interessato a tutte le trovate, allora hai un problema. (“Shantih”, 1.4/2.1, inverno-primavera 1972)

Il grande vizio della nostra cultura è l'adorazione della tecnica. Il mito è che, attraverso una qualche falsa oggettività tecnica, si possa raggiungere un'affermazione o un'immagine della società oggettive. Falso. ("Independent", luglio-agosto 1982)

Televisione

Quasi senza eccezione, quando tratta di ogni questione controversa la televisione sembra prendere il punto di vista dell'Establishment. Penso che il peggiore servizio reso a questo paese sia che stiamo cercando dappertutto di avere un'unanimità di opinione. Ma l'unico modo in cui la democrazia può funzionare è il fatto che ci sia una diversità di opinioni. [...] Ogni volta che il governo se ne esce con un'idea, la televisione lo sostiene. Non penso sia questa la funzione della televisione. [...] La mia risposta è: fottili. Quella gente non ha nulla a che fare con me. Non hanno nulla a che fare con il mondo che mi interessa; nulla a che fare con l'arte; nulla a che fare con la politica – la vera politica. Nulla a che fare con la controversia. Nulla a che fare con l'emozione. ("Film Comment", 4.2-3, autunno-inverno 1967)

I veri castrati del nostro tempo sono i canali televisivi che non possono permettersi di offendere gli sponsor. [...] Il vero problema dei canali televisivi è che evitano i problemi e difendono tutto questo concetto facendo finta di essere oggettivi. Sono oggettivi come una soap opera. La televisione è semplicemente uno strumento di vendita per produrre soldi per la classe monopolistico-capitalista di questo paese. ("Inter/view", 19, febbraio 1972)

Fino a che la televisione [...] sarà considerata semplicemente come un prodotto in vendita, ciò che otterrete sarà la creazione di una grande, passiva repubblica. [...] Quello che il governo non cederà mai è il suo controllo e uso dei media perché è proprio lì che c'è il potere. Il potere non è più nelle università, come una volta, ma nelle antenne televisive. ("Shantih", 1.4/2.1, inverno-primavera 1972)

Il più grande regalo agli Stati Uniti sarebbe la completa distruzione della televisione così com'è oggi. La televisione è uno strumento repressivo. Pensa agli ultimi vent'anni, da Jack Webb a Kojak. Perché così tanti telefilm sui poliziotti? I greci popolavano il loro teatro di dei, eroi, bat-

taglie; Shakespeare di re, storie d'amore, guerre e destini nazionali. La tv di poliziotti: *Kojak*, *Colombo*, un poliziotto sulla sedia a rotelle, un poliziotto cieco, *Mod Squad*, Angie Dickinson, *Hill Street Blues*, *Chips*, *Starsky e Hutch* e così via. Sempre buoni, mai brutali, sempre onesti. Pensa alla trasmissione che J. Edgar Hoover ha sponsorizzato: *The F.B.I.* C'è qualcuno che vive nel mondo reale che creda che la polizia sia davvero come la sua immagine tv? ("Red Bass", 8-12, 1983)

That's Where the Action Is

Un viaggio attraverso la campagna per l'elezione del sindaco di New York del 1965, rovinato da un'inutile narrazione della Bbc, utilizzata contro le mie obiezioni. Beame, Lindsay, Robert Kennedy, un poliziotto, un radicale di colore, un bookmaker, ballerine da discoteca, politici di strada, pubblicità, soldi. Come impacchettare un giovane membro del Congresso che sembra una star del cinema e farne un sindaco. Tutti i miei film sono sguardi sui trucchi e le tecniche nella vita politica americana. (*Movies and me*, Nation Film Theatre Programme, maggio-luglio 1974)

Underground

Volevo fare un film con loro [i Weather Underground, *NdT*], collettivamente. E trovare persone che fossero disposte a fare un nuovo tipo di film didattico e rivoluzionario. Abbiamo formato un collettivo, Mary Lampson, Haskell Wexler e io. Formarlo è più facile che esserlo. (*Liner notes for Underground*, Folkways Records, 1976)

[I Weather Underground, *NdT*] sono gli attori del film, i protagonisti. Esercitavano un forte senso di sicurezza su di noi. Avevano stabilito tutte le regole di base: come si sarebbe fatto il film, dove, quando e quanto si sarebbe mostrato dei loro volti. Su tutto questo ci sarebbe dovuto essere accordo prima che ci fosse alcun contatto. [...] Il loro senso di solidarietà, il loro senso collettivo, era un esempio per noi. Combattevvamo una lunga guerra che fu una vittoria collettiva per noi, per loro e per il film. [...] Non c'è un regista di questo film, uno sceneggiatore, un produttore. [...] Questa è una visione positiva di un gruppo rivoluzionario clandestino. [...] C'è una differenza tra essere didattici ed essere predi-

catori. Sembrano la stessa cosa ma non lo sono. E c'è una differenza tra l'essere politici e l'essere qualcosa come fan dei Weather Underground. Non siamo fan. Era una collaborazione politica e questo è ciò che disturba il governo. Non abbiamo mai finto di essere oggettivi. È un nostro e un *loro* film. Il film è stato fatto insieme a loro. ("Free for All", maggio 1976)

Non ci interessa se la gente sia in disaccordo con noi fintanto che c'è un dialogo. Questo è un film di propaganda; è un film didattico teso a confrontarsi con le persone. Anche se voi non siete d'accordo, avete entrambi reagito con grande passione. Non vorremmo nient'altro di più che avere un dialogo su questi punti. ("Liberation", luglio-agosto 1976)

Utopia

Credo nel cinema come arte e lotta. Credo che il cinema possa rivelare attivamente, come nessuna altra forma è in grado di fare. Credo che il cinema possa essere *la cosa* in sé piuttosto che *qualcosa* a proposito della cosa. Credo nel lavoro indipendente con il controllo totale del proprio materiale. Credo nel pubblico. Non credo in Francis Ford Coppola, nei computer, nei film-programmi impacchettati per il mitico gusto del pubblico di massa. Credo nella scelta. (*Movies and me*, Nation Film Theatre Programme, maggio-luglio 1974)

Verità

La verità reale non sono tutti quei fenomeni separati che ci stanno attorno nel mondo, ma l'imposizione di un ordine su di essi. L'intera idea del *cinéma vérité* è falsa. ("Shantih", 1.4/2.1, inverno-primavera 1972)

Le udienze Esercito-McCarthy in sé sono non vere [...]. Quello che ho fatto è stato renderle vere perché ciò che sembrava essere la verità, ciò che era accaduto davvero, includeva tutti gli sforzi per metterla sotto il tappeto [...]. Quando le ho cambiate, sono diventate non solo un nuovo tipo di documentario, ma anche la verità. ("Artforum", 11, marzo 1973)

Wiseman

Odio il suo lavoro. Non mi piace perché è totalmente privo di impegno. Era il ragazzo della Pbs, che in se stessa non ha alcun impegno. La Pbs è crollata quando è arrivato Reagan. Ho visto *Missile*. Non potevo guardarlo. Lo guardavo per un'ora e spegnevo. È troppo noioso. Non ha niente da dire. (*Emile de Antonio in Buffalo*, Center Working Papers, Buffalo, 1988 e 2003)

Zen

John [Cage, *NdT*] mi ha detto: sii zen. Lascia che le cose vadano avanti da sole. (*Lettera a Hubert Bals e Wendy Lidell*, 197?)



Istantanee di un amico

Maria Nadotti

Agosto 2009, Berlino. Sull'angolo sud-occidentale di Pariser Platz, proprio a fianco della porta di Brandeburgo, è in funzione da più di un anno la nuova ambasciata statunitense. L'inaugurazione ufficiale ha avuto luogo l'estate scorsa, il 4 luglio 2008, giorno dell'indipendenza americana. Data simbolica e celebrativa a un tempo.

Si tratta di un edificio minimale e austero, che la stampa locale ha variamente definito un "trionfo della banalità" e un "carcere di massima sicurezza". Le sue due entrate – una sulla piazza, l'altra all'incrocio tra Behrenstraße e Ebertstraße, di fronte al Memoriale all'olocausto ebraico progettato da Peter Eisenman – tendono all'invisibilità. Un *understatement*, per dirla con gli americani, come se non volessero dare nell'occhio.

A guardare meglio, però, oltre i vetri riflettenti e i custodi armati, l'ingresso posteriore, quello che affaccia sul memoriale, esercita su chi passa un'inequivocabile forza di attrazione. Qualcosa, dall'interno, chiama. Ma cosa? Bisogna fermarsi e spiare, letteralmente spiare, nonostante il granitico vigilante, per capire che in quella nient'affatto accogliente reception è appesa una monumentale opera di Frank Stella, ispiratore della corrente artistica minimalista nordamericana, uno che delle proprie opere ha scritto: «in esse esiste solo ciò che si può vedere».

Frank Stella, classe 1936, newyorkese di padre italiano, era uno dei migliori amici di Emile de Antonio, che lo considerava l'artista più intelligente, più radicale e innovativo della sua generazione.¹ A De, morto d'infarto a settant'anni, il 19 dicembre 1989, quaranta giorni dopo la caduta del muro di Berlino, quel paradosso sarebbe piaciuto moltissimo: un'opera ribelle imprigionata nell'atrio dell'ambasciata degli Stati Uniti a illustrazione dei benefici della democrazia.

A partire dal 1948 gli Stati Uniti ebbero bisogno di un prestigio culturale internazionale capace di compensare il loro potere militare e politico: era necessario rispondere in modo sofisticato allo slogan "Yankee go home!". Ecco perché, negli anni cinquanta e sessanta, la Cia sostenne segretamente una miriade di iniziative il cui scopo era presentare la nuova arte americana nel mondo come una promessa per l'avvenire. Trattandosi di opere astratte (fatta eccezione per de Kooning), si prestavano a varie interpretazioni.

Fu così che un corpus di opere essenzialmente disparato, che all'inizio aveva scosso il pubblico americano, finì – grazie ai discorsi, agli articoli e al contesto in cui lo si presentava al pubblico – per convertirsi in un'arma ideologica per la difesa dell'individualismo e del diritto di espressione. [...] Un grido di disperazione si trasformò in una professione di fede democratica.²

Bisognerebbe cominciare subito a parlare di parole che nessuno di noi osa più utilizzare tanto sono usurate e contaminate dall'attuale retorica politica e mediatica. Democrazia, per esempio, o patriottismo. De, che ha passato gli ultimi trent'anni della sua vita a costruire formidabili film di compilazione mirati a rivelare crimini e misfatti della macchina politico-burocratica statunitense – opere "dadaiste", come amava definirle lui con un guizzo più che sardonico negli occhi, richiamandosi alla lezione di John Cage e Robert Rauschenberg –, di fede nella democrazia ne aveva una quantità colossale e di amore per il suo paese almeno altrettanto.

Credo sia stata questa la ragione che ci ha fatti incontrare, l'11 ottobre 1982, nel suo studio sulla 6a strada nell'East Village di New York. In quei mesi mi occupavo di Black Cinema e stavo vedendo e rivedendo le opere dei filmmaker – per lo più africani-americani – che con maggiore furore politico e creatività autoriale contestavano convenzioni e stereotipi hollywoodiani: Melvin Van Peebles, Charles Burnett, Haile Gerima, Shirley Clarke, il giovanissimo Spike Lee, che allora aveva all'attivo solo il film con cui si era laureato alla New York University, *Joe's Bed-Stuy Barber Shop: We Cut Heads* (1982).

Fu quasi inevitabile approdare al suo minimalissimo studio seminterrato, era un po' come se tutte le strade portassero a lui.

L'appartamento in cui viveva con la moglie Nancy era al piano di sopra, in una brownstone immersa nel clima olfattivo e cromatico della zona a più alta densità di ristoranti indo-bengalesi della città. Suonavano al cancelletto e lui appariva da sotto, a fianco della breve rampa di scale che portava all'ingresso principale dell'edificio.

Ricordo che quella prima volta mi colpirono nell'ordine le seguenti cose: il contrasto tra il corpo grande e lievemente debordante di Emile (imparai a chiamarlo De solo più tardi) e la severa essenzialità dello spazio in cui lavorava; il nitore di quella stanza rettangolare, lunga e nello stesso tempo larga, così spoglia da parere immensa; le decine di bottiglie d'acqua minerale Perrier, verdi e panciute, disposte sugli scaffali che riempivano una delle due pareti più lunghe; la luce artificiale, una semplice lampada da tavolo, accesa anche in pieno giorno sul piccolo scrittoio nell'angolo in fondo a sinistra, la sedia di Emile con lo schienale rivolto alle due porte finestre affacciate sul cortile alberato alle sue spalle, quella per l'ospite dall'altra parte della scrivania.

A parlare, in quella prima occasione, fu essenzialmente lui. Io facevo domande e ascoltavo con interesse ed evidente attenzione. Sarebbe diventata presto la nostra modalità comunicativa privilegiata. Lui traboccava di storie e pensieri e io, più giovane di lui di trent'anni esatti (De era nato lo stesso anno di mio padre), straniera (ma anche il padre di De era straniero, un medico immigrato negli Stati Uniti da Torino, dove io sono nata), alle prese con una lingua che imparavo giorno per giorno vivendo, gli facevo da specchio.

Credo di dovere molta della mia familiarità con l'inglese americano proprio ai suoi racconti, alla sua voce che qualcuno ha definito "vellutamente baritonale", al suo impeccabile accento harvardiano. Ricordo che quasi subito mi disse che è il nostro modo di parlare, di maneggiare la lingua, che ci colloca nel mondo. E lo diceva – altro paradosso – da marxista, riconoscendo alla capacità di usare la parola al suo livello più alto di limpidezza, eleganza, articolazione una duplice funzione politica: da un lato orientare nella complessità, permettendo di districarla e darle un senso comunicabile; dall'altro schiudere ogni porta, consentendo di *tres/pass*, di "passare da", ma anche di introdursi abusivamente, di entrare in casa d'altri senza chiedere permesso.

Formidabile procacciatore di fondi e impresario, per sé e per gli altri, De spiegava la sua abilità di *fund-raiser* per progetti difficili e politicamente scomodi proprio attraverso quel suo ingegno mimetico, un ta-

lento da spia che nella paranoica America hooveriana lo aveva trasformato in uno degli uomini più spiati del paese. Già in quel nostro primo incontro scoprii che su di lui l'Fbi aveva raccolto un dossier di diecimila pagine, e che su quella montagna di congetture, associazioni improbabili, menzogne, calunnie De intendeva costruire una sorta di autobiografia cinematografica. Come i servizi segreti statunitensi, teneva a sua volta da anni un diario personale e collettivo insieme, una sorta di contro-storia degli Stati Uniti fondata su documenti, articoli di giornale, fotografie, incontri, note di lavoro, informazioni desecretate.

In quel collage che a poco a poco si andava costruendo lui non era che uno dei personaggi, di certo non il protagonista assoluto. Il vero oggetto della sua scrittura era l'America uscita dalla seconda guerra mondiale e arrivata da poco più di un anno all'edonistica presidenza di Ronald Reagan, il grande potatore: l'America della guerra del Vietnam e della segregazione razziale, della caccia alle streghe maccartista, dell'assassinio di John e Bob Kennedy, di Martin Luther King e Malcolm X, e della criminale carriera politica di Richard Nixon, ma anche l'America antagonista dei movimenti per i diritti civili, contro la guerra e il nucleare.

Ci sarebbe stato da ridere, mi disse, a contrapporre le due versioni dei fatti: da un lato le sofisticate tecniche di comando delle istituzioni politiche, burocratiche, economiche, finanziarie, giudiziarie e militari del paese e le loro assai poco trasparenti imprese, dall'altro un atto di resistenza individuale, il tentativo di ristabilire un po' di verità. Non era quello, in fondo, che la Costituzione statunitense chiedeva e garantiva ai cittadini del paese più libero del mondo? Un sincero e puntuale rispetto dei propri diritti e dei propri doveri, tra cui la critica serrata, la denuncia, il dissenso, ogni volta che la cosa pubblica si rivela privata e abusiva.

Rivedendo oggi Mr. Hoover and I, l'ultimo film di Emile de Antonio, terminato qualche settimana prima della sua morte improvvisa, è come se fossi proiettata all'indietro. Immobile in un primo piano frontale o a mezza figura, nel suo studio sulla 6a strada, De parla a un ipotetico spettatore, a me, ai giovani che allora non erano ancora nati, del puzzle America, provando e riprovando a metterne insieme i pezzi, spostandoli, combinandoli, andando per successive deduzioni. Il suo è un calmo lavoro di analisi, freddo, per niente eccitato. Ciò che, nel guardarlo e ascoltarlo, emoziona e attiva pensieri e memoria è la forza dei suoi ragionamenti, la sua capacità di concatenare le cose, di rendere nitida la trama del grande romanzo sto-

rico nordamericano del secolo scorso, passando senza soluzione di continuità dalla storia sociale alla teoria politica, dalle riflessioni sull'arte a quelle sull'economia, interrogando e interrogandosi. Le sue sono le argomentazioni di un intellettuale pragmatico, non di un ideologo.

Alla fine del nostro primo incontro, nell'autunno del 1982, dissi a De che mi sarebbe piaciuto intervistarlo per un quotidiano italiano. Quattro giorni dopo, seduti l'uno di fronte all'altra nel suo studio, avviammo una conversazione che si sarebbe sviluppata in cinque tappe, secondo un mio personale e assai diseconomico stile giornalistico. Prima di scrivere di qualcuno ho bisogno di conoscerlo, di vederlo in azione, di poter misurare il suo dire con il suo essere e fare, magari anche con il suo avere. Convinta come sono che le buone interviste siano fatte dagli intervistatori tanto quanto dagli intervistati, volevo osservare e scavare il più possibile. È una banale questione di fiducia: se chi fa le domande non è sicuro che chi risponde non stia imbandendo un teatrino a suo uso e consumo, e se l'intervistato non è convinto della qualità dell'ascolto e della comprensione dell'intervistatore, il risultato è puro inquinamento acustico e visivo.

De e io reggemmo entrambi bene alla prova e diventammo amici.

Tra una conversazione e l'altra lui fece in modo che vedessi tutti i suoi film, organizzandomi alcune proiezioni private presso la sede del New Yorker Films e invitandomi ad assistere a una delle anteprime del suo ultimo film, il controverso *In the King of Prussia* (1982).³

A un certo punto, credo dopo la nostra quarta seduta, De si lamentò del fatto che non possedessi una segreteria telefonica. Ora viene da sorridere anche solo a pensarci, ma allora perfino a New York le segreterie telefoniche non erano così diffuse. Era difficile comunicare con me, mi disse, e non andava bene per il mio lavoro. Bisognava che ne comprassi una quel giorno stesso. Mi indicò il modello, il negozio in cui acquistarla al miglior prezzo e insistette per farmi un prestito di centottanta dollari, purché corressi a procurarmela e mi togliessi quel pensiero.

In questi giorni, sfogliando le mie agende di allora, mi sono imbattuta con stupore e tenerezza in questa piccola storia che avevo dimenticato e che la dice lunga su De, sulla sua capacità di prendere sul serio le persone, le donne in particolare, e di aiutarle a puntare su se stesse e sul proprio lavoro.

Sei giorni dopo, leggo sempre nelle pagine della mia agenda, gli spedii per posta un assegno da centottanta dollari a saldo del debito. La mia vita, che lo crediate o no, era cambiata.

Nei mesi successivi cenammo spesso insieme. Io passavo a prenderlo verso le sette di sera e insieme andavamo in uno dei ristoranti indiani della zona. De raccontava e si raccontava. A volte si tuffava in spiegazioni accurate e limpide di argomenti che per me erano più oscuri dei geroglifici ittiti. Grande esperto di borsa, fu lui a illustrarmi una sera il mercato dei *future*, pronosticando che avrebbero prodotto fortune colossali ed effimere e ferocia sociale. La finanza, mi disse, sta per soppiantare l'economia. Bisogna conoscerne i meccanismi, perché è lì che si giocherà la prossima partita di classe e sarà una partita globale, smaterializzata, senza regole.

Lui con tutta evidenza li conosceva dall'interno. Per appartenenza di classe e per scelta tattica. Da borghese amante dei piaceri della vita e da marxista "laico", anzi anarchico, come preferiva definirsi, quotidianamente alle prese con il problema di finanziare progetti cinematografici sgraditi al sistema.

Doveva sentirsi con le spalle al muro in quei mesi, e forse – ma l'ho capito solo molto più tardi – anche lievemente ostracizzato. I suoi film più recenti, *Underground* (1976) e *In the King of Prussia*, e i sei anni trascorsi tra l'uno e l'altro, lo avevano costretto in una specie di limbo. Pur diversissime tra loro, quelle due opere politicamente e filmicamente estreme gli avevano creato attorno e dentro un vuoto, una sospensione. Come se non ci fosse modo di tornare indietro e non si intravedesse la strada per andare avanti.

A poco a poco i frammenti di memoria vanno a costruire un insieme. Fu allora che De cominciò a parlarmi con sempre maggiore entusiasmo dell'ipotesi di venire in Italia a lavorare alla sceneggiatura di un nuovo film. Gli sarebbe piaciuto capire e raccontare come il movimento studentesco e operaio degli ultimi anni sessanta e dei primi anni settanta avesse imboccato la strada stretta della lotta armata, che cosa avesse dissolto quella forza nascente e fatto sì che i pochi si sostituissero ai molti. Quali ragioni avevano portato alla scelta dell'azione violenta e poi alla clandestinità? Che cosa aveva prodotto sulla compagine sociale, sul sistema politico italiano, sul movimento stesso quello slittamento repentino, culminato nel rapimento Moro?

Invitato da Adriano Aprà al festival di Salsomaggiore del 1983, De mi propose di accompagnarlo e di fermarci entrambi in Italia per qualche giorno, in particolare a Milano e a Torino. Voleva capire se quella sua idea avesse qualche chance di trasformarsi in progetto, se avesse senso

che un documentarista, per di più straniero, mettesse le mani su una materia così incandescente. Era chiaro che a guidarlo, oltre all'impatto personale, era la voglia di continuare il lavoro di analisi politica iniziato lavorando alla pellicola sui Weather Underground. E, forse, anche il desiderio di scoprire il paese di suo padre, studiandone la lacerante vicenda politica in corso: una faccenda doppiamente edipica.

Gli organizzai una serie di incontri. Nonostante l'ammirazione per i suoi film e la stima personale, da parte degli amici italiani il riserbo fu grande. Troppo fresca quella materia e troppo oscura. Forse agì anche una sorta di diffidenza o di gelosia, come se della nostra storia non potesse occuparsi un americano, uno che il nostro paese lo conosceva solo attraverso i racconti paterni, i libri (l'amatissimo Gramsci), il cinema italiano, il cibo e il buon vino.

Non se ne fece nulla, ma per me l'esperienza di quei giorni fu preziosa, perché mi servì a mettere meglio in prospettiva l'Italia, dove ormai non abitavo più da due anni. Gli amici italiani con De volevano parlare di cinema e di politica nordamericana, non di se stessi. E lui, con impareggiabile mondanità, li gratificò di battute indimenticabili. «Il buon cinema» disse per esempio un giorno attorno a un tavolo della vecchia trattoria di via Santa Marta a Milano «lo riconosci con il culo. Se per due ore ti dimentichi di averne uno, vuol dire che quel che stai vedendo funziona. Se invece continui a dimenarti, a cercare una posizione più comoda, significa che la pellicola è un disastro, perché non sa portarti lontano da dove ti trovi, che è esattamente la funzione del buon cinema.»

Lo diceva riferendosi ai film d'azione o ai melodrammi hollywoodiani, ma anche ai documentari, il suo genere preferito, e alla necessità di lavorare con uguale attenzione sui contenuti e sulla forma narrativa, sul ritmo interno, il montaggio, il suono e i silenzi.

In the Year of the Pig (1968) aveva preso la sua forma definitiva, mi aveva spiegato mesi prima, solo quando gli era stato chiaro quale dovesse esserne la "colonna musicale": un collage acustico prodotto dal rumore delle eliche rotanti di dodici elicotteri militari. Il film si apriva così, con quel ronzio minaccioso e sibilante, urticante e ossessivo. Un suono noto e irriconoscibile, che faceva pensare alle dieci piaghe d'Egitto: tramutazione dell'acqua in sangue, invasione di rane, zanzare, mosconi, cavallette, grandine, tenebre.

Ancora una volta la lezione l'aveva imparata da John Cage, amico e sodale fino alla morte, che in *Mr. Hoover and I* compare tre volte (come la moglie Nancy) a interrompere il flusso del monologo di De, infondendogli una geometrica struttura circolare, un movimento immobile.

I ricordi si accavallano e si perdono in una storia interrotta dal mio sempre più frequente tornare in Italia, alla fine del 1986, e poi dalla morte di De, di cui saprò con ritardo da Nancy.

Mi tornano in mente i suoi racconti sull'amico Andy Warhol, il ragazzino di Pittsburgh figlio di immigrati cecoslovacchi che diventerà il guru della pop art americana. Ambizioso, attaccato in modo morboso alla madre, bruttissimo e geniale, Warhol era uno degli artisti che Emile più stimava, tanto da consentirgli di riprenderlo in tempo reale nel corso di una formidabile sbronza.⁴

De mi descrisse quell'episodio, raccontandomi che agli inizi della sua carriera, quando ancora nessuno gli dava veramente credito, Warhol si era spesso rivolto a lui in cerca di aiuto anche economico. E lui, che aveva capito benissimo quanto talento ci fosse in quello scricciolo d'uomo dalla pelle bianca da albino, lo aveva aiutato. Per sdebitarsi Warhol gli aveva regalato un paio dei suoi oggi celeberrimi acquarelli di scarpe-feticcio.

Quella storia saltò fuori perché proprio in quei giorni il giovanissimo Jean-Michel Basquiat, l'artista africano-americano di origini haitiane che aveva cominciato la sua carriera disegnando le sue misteriose e variopinte mappe alfabetiche sui muri di downtown Manhattan, era diventato il beniamino di Warhol, che da lì a qualche anno ne decreterà involontariamente la fine precoce.

In un'altra occasione, era il 13 ottobre 1985, De mi invitò a cena e mi raccontò della tragedia che aveva appena colpito una coppia di amici. La settimana prima l'artista cubana-americana Ana Mendieta era morta precipitando dal trentaquattresimo piano del palazzo nel Village in cui abitava con il marito, l'artista Carl Andre, sposato meno di due anni prima.

Andre, quando era successo il fatto, era in casa con lei. La polizia l'aveva arrestato, perché la dinamica del fatto non era chiara. Poteva trattarsi di suicidio, ma anche di omicidio, o ancora di un incidente causato dall'alcol. De non aveva esitato a pagare la cauzione necessaria a tirare fuori di prigione l'amico. Non era sicuro della sua innocenza, ma riteneva che fosse giusto indagarne le responsabilità prima di stabilire che andava punito con la detenzione. La Common Law, il modello di ordinamento giuridico in vigore negli Stati Uniti, mi disse, prevede che prima di togliere la libertà a qualcuno se ne debba accertare la colpevolezza. Tutt'altra storia rispetto al diritto romano, che stabilisce invece che sia l'indagato a dover dimostrare la propria innocenza, spesso scontando lunghi periodi di detenzione prima di riuscirci.

Quella solidarietà tra amici mi turbò: la capivo e insieme mi faceva paura. Mi è capitato più volte nel corso della vita di sentire una brusca contraddizione tra l'agire politico e pubblico degli uomini e le loro convinzioni e i loro comportamenti privati. De, che pure era un uomo di contrasti, raramente nominava la sua parte d'ombra, come se l'unico modo di tenerla a bada fosse operare tagli secchi e irreversibili. Come quello nei confronti dei figli, un maschio e una femmina, avuti da due diversi matrimoni, che non gli piacevano.

«Non è perché sono miei figli» mi disse a muso duro un giorno, creando in me un vortice di incredulità e di dolore, «che mi sento in obbligo di frequentarli. Da adulti, i figli devono farsi scegliere ogni giorno, come i genitori da loro, sulla base di quello che pensano e fanno, del modo in cui guardano il mondo. Il resto è sentimentalismo.»

(Milano, 30 settembre 2009)

Note

¹ Si veda *Painters Painting*, il film del 1972 in cui Emile de Antonio interroga gli artisti più interessanti della scena newyorkese – Willem de Kooning, Jasper Johns, Robert Motherwell, Robert Rauschenberg, Frank Stella, Barnett Newman, Andy Warhol, Helen Frankenthaler – a proposito del loro lavoro e del contesto storico e politico in cui l'arte americana si emancipa dall'arte europea.

² John Berger, *A kind of sharing*, in *Keeping a rendezvous*, Pantheon Books, New York 1991, trad. it. Maria Nadotti, *Una forma di condivisione*, in *Sul narrare. Presentarsi all'appuntamento*, Libri Scheiwiller (in corso di pubblicazione).

³ «Benché non sia cattolico e neppure pacifista» mi raccontò De in quei giorni «ho sentito di dover fare questo film. E poi c'era di mezzo una sfida narrativa formidabile. Ci avevano vietato di filmare le udienze del processo contro i Ploughshares 8, e così si trattava di trovare una forma filmica credibile per raccontare a posteriori come si erano svolte le cose nell'aula del tribunale.»

⁴ Quel filmato, *Drink* (1965), non sarà mai presentato in pubblico: un patto di rispetto tra amici.



Il simulacro del quinto potere

Dario Marchiori

Siamo nel 1963. Dopo quasi due anni di lavoro esce *Point of Order*, nato da un'idea di Emile de Antonio e Daniel Talbot (il cui apporto sarà tuttavia ridimensionato dal regista): un documentario di montaggio, interamente costituito da immagini d'archivio e senza commento off (in gergo: "la voce di Dio"). Nella sua integralità, il film riprende – con due eccezioni: l'inserito di una fotografia mostrata durante il processo e l'inquadratura di uno stenografo – le immagini di uno degli avvenimenti mediatici più importanti della storia degli Stati Uniti d'America: la trasmissione televisiva delle udienze che opposero, dal 22 aprile al 17 giugno 1954, il senatore Joseph Raymond McCarthy all'esercito statunitense. Quest'ultimo aveva accusato McCarthy e il suo consigliere Roy Cohn di avere fatto pressione per ottenere un trattamento privilegiato nei confronti di G. David Schine, un consulente e amico di Cohn arruolato alla fine dell'anno precedente. In tutta risposta, McCarthy contrattaccava dicendo trattarsi di una rappresaglia nei confronti delle sue investigazioni a proposito di un'infiltrazione comunista nell'esercito. La trasmissione televisiva delle udienze – in diretta integrale sul canale Abc – era stata filmata in tempo reale su pellicola 16mm, secondo un procedimento comune all'epoca, detto *kinescope* (non esistevano ancora i sistemi di registrazione su banda magnetica). Nel 1962, trovato un

produttore, de Antonio acquistò dalla Cbs le 188 ore totali di materiali 16mm, dai quali ricaverà un film di poco più di un'ora e mezza, e in 35mm.

Il film si articola attorno a cinque momenti narrativi, quasi dei temi musicali: *Accusa e controaccusa*, *La foto ritagliata*, *Il presidente Eisenhower interviene*, *Una lettera di Edgar Hoover*,¹ *La denuncia*. I cinque “capitoli” sono preceduti da un prologo nel quale il regista racconta sommariamente i fatti del film restando tuttavia “fuori dal film”.² L'esordio cinematografico di de Antonio si apre con uno schermo nero: la sua voce non è né off né over perché non c'è immagine. La voce introduce al film, ma non gli appartiene ancora. Perché il film deve presentarsi come un puro susseguirsi di materiali, senza interferenza dell'autore. Subito dopo il prologo appare uno schermo televisivo, con gli angoli arrotondati com'era consuetudine per il design dei televisori dell'epoca: al suo interno, una scritta dà il titolo del film. Effetto di zoom avanti (in truka) e dissolvenza incrociata (l'unica del film): siamo immersi nell'immagine, la televisione è diventata cinema.

La resistibile ascesa di *Citizen Joe*

McCarthy è noto per essere stato uno degli attori principali, se non la primadonna, della caccia alle streghe contro i comunisti o presunti tali, a cavallo degli anni cinquanta; la sua parabola fu breve, ma abbastanza violenta da marcare la sua epoca – anche dopo la sua morte – con il neologismo eponimo di “maccartismo”. Arrivista, opportunista e senza scrupoli, raccontava di avere imparato da un certo Charlie l'indiano a colpire sotto la cintura in caso di necessità. Joe McCarthy veniva da una famiglia di irlandesi cattolici; dapprima allevatore, studia legge e si appassiona di politica (nelle fila dei Democratici!), finché nel 1939 la vincita di un posto di giudice segna l'inizio della sua carriera di mentitore, falsificatore di documenti e maestro impunito di ogni tipo di irregolarità procedurale. Volontario nei marines, se ne farà vanto colorando la sua biografia di gesta eroiche (non fu mai in prima linea e si fece passare come veterano, si fece male a un piede cadendo e passò per ferito durante l'azione...). Repubblicano per convenienza dal 1944, nel 1946 viene eletto senatore del Wisconsin. Ma i suoi modi spicci e volgari non si confanno al Senato, che progressivamente lo emargina; nel 1951 un gruppo di reporter di Washington lo “elegge” peggior senatore tra i 96 totali. Per sua fortuna, tuttavia, l'opportunista McCarthy

aveva cominciato a cavalcare l'onda della "minaccia rossa" già un anno prima.

La fobia del comunismo, antica quanto la Rivoluzione d'Ottobre, è più che mai vivace quando Joe McCarthy decide di darle il suo contributo. Nel 1949 l'Urss testa con successo la sua prima bomba atomica, a fine anno la Cina diventa comunista e l'anno successivo scoppia la guerra di Corea. Il 9 febbraio 1950, durante le celebrazioni del "compleanno di Lincoln" (la grande festa del Partito conservatore), il discorso di McCarthy alle donne repubblicane incendia gli animi. Anche in questo caso fa mostra di una delle sue tattiche più tipiche, agitando un foglio di carta e proclamando: «Non ho tempo di nominare qui tutti gli uomini all'interno del Dipartimento di Stato che sono stati schedati in quanto membri del Partito comunista e membri di una rete di spie, ma tengo qui nella mia mano una lista di 205 nomi».³ Da questo momento in poi, chiamato a render conto delle sue accuse, McCarthy prenderà sempre la via dell'ambiguità, del bluff e della menzogna. Il numero di comunisti infiltrati (iscritti o meno al Partito, anche questo dato cambia nel corso del tempo) oscilla: 57, 85, 130... McCarthy dà realmente i numeri e, quel che è peggio, viene preso sul serio.

Rifiutando di comunicare le sue fonti di informazione e passando al controattacco, la sua tecnica sarà sempre quella della "colpevolezza per via d'associazione", ovvero gettare discredito su una persona per presunti contatti familiari e/o amicali con persone più o meno vicine a organismi e gruppi di matrice comunista vera o presunta. Un esempio tipico, e il più famoso, si trova alla fine di *Point of Order* (udienza del 9/6/1954): il tentativo di denigrare l'avvocato dell'esercito Joseph Welch accusando uno dei suoi giovani avvocati di aver fatto parte per qualche mese di un'associazione comunista: un dato in sé fondato, ma il cui uso finirà per essere controproducente.⁴

All'epoca delle udienze, l'immagine mediatica di McCarthy è già incrinata: le ingerenze del senatore e di Roy Cohn sull'esercito erano già state rese pubbliche in un articolo del 15 dicembre 1953 firmato da Drew Pearson, peraltro vecchio amico di McCarthy. Quest'ultimo stava inoltre perdendo il credito dei giornali, sui quali aveva potuto contare per comunicare le sue informazioni "segrete" alla nazione. Nell'ottobre 1953, parallelamente alla vicenda di Shine, McCarthy aveva inoltre cominciato a investigare sulla presenza di sovversivi nell'ambito dell'esercito, lasciando perplesso anche il presidente Eisenhower, che McCarthy aveva sostenuto per le elezioni del 1952. Gli attacchi a McCarthy si susseguono anche dall'interno del Partito repubblicano, ma il primo vero

evento mediatico avverrà quando, la sera del 9 marzo 1954, Edward R. Murrow⁵ e Fred W. Friendly dedicheranno una serata intera della loro trasmissione “See It Now” (Cbs, 1951-58) a una presentazione critica di McCarthy e dei suoi metodi.

Le udienze della primavera 1954 si conclusero accertando solamente le responsabilità di Cohn e quelle, parziali, dell’esercito. McCarthy ne uscì apparentemente indenne, ma la sua immagine aveva subito un colpo decisivo; parallelamente, alcuni senatori continuarono a perseguire una condanna formale nei suoi confronti. È evidente tuttavia che la lenta discesa agli inferi di McCarthy non significò per nulla la fine del terrore anticomunista: per esempio, in agosto veniva approvato il Communist Control Act, che mirava a mettere fuorilegge il Partito comunista. A fine settembre 1954, il rapporto che consiglierà la censura del senatore del Wisconsin da parte del Senato sarà fondato sul suo “disprezzo del Senato” (per una mancata apparizione davanti a un sottocomitato) e sul suo trattamento non irreprensibile nei confronti di un generale: non vi si mette minimamente in questione il maccartismo, quel che fa problema è la condotta di McCarthy, l’infrazione dei codici d’onore e dei doveri del Senato. Il 2 dicembre sarà infine condannato con 67 voti favorevoli e 22 contrari (ovvero la metà dei voti dei senatori repubblicani). La sua carriera politica è finita.

Made in Usa

McCarthy è un uomo di spettacolo talentuoso, un personaggio wellesiano che non poteva che affascinare de Antonio, che lo considerò sempre un opportunista interessato solo alla sua carriera personale, un ipocrita che, da alcolizzato omosessuale qual era, perseguì marginali e omosessuali, assimilando tutte le sue vittime sotto la grande egida del comunismo. Come la vicenda del soldato Shine si fondava su una probabile relazione omosessuale con Roy Cohn, il braccio destro di McCarthy, così anche quest’ultimo, come viene ventilato durante il processo, era stato “sospettato” di omosessualità, e per questo motivo aveva sposato la sua segretaria nel 1952.

Gran bevitore come McCarthy (che morirà alcolizzato), de Antonio non vuol dipingere Cohn semplicemente come un mostro o come un fascista. Il personaggio gli sta a cuore, è un americano tipico, contraddittorio ed energico, grande attore come il suo oppositore principale, l’avvocato Welch: insieme, e nel contesto della sala del Consiglio, stabi-

scono l'arena di un sistema, quello americano, che il film mette in questione. Il protagonista del film, dice de Antonio, non è tanto l'eroe buono Welch, quanto la macchina da presa,⁶ per quel che rivela. In particolare, il regista sottolinea l'importanza di riproporre un evento mediatico che aveva mostrato l'immagine, i gesti e le parole di McCarthy affossandolo, aspetti così importanti che de Antonio si rifiuterà di far doppiare il film per una trasmissione televisiva in Germania Ovest: McCarthy e Cohn sono «così intrinsecamente americani»,⁷ e il film si radica in questa tradizione, che vuole riflettere criticamente. D'altra parte, de Antonio si inserisce anche nella storia dell'arte americana, e rivendica il gesto estetico di recuperare il materiale d'archivio “dalla pattumiera”, come avevano cominciato a fare dalla metà degli anni cinquanta alcuni suoi amici artisti: Jasper Johns e Robert Rauschenberg⁸ con gli assemblage e i collage, John Cage con i rumori ambientali.

Sebbene quasi tutti i film di de Antonio siano stati considerati anti-governativi e quindi osteggiati da distributori ed esercenti, *Point of Order* ebbe invece un grande successo di pubblico e diede a de Antonio una certa notorietà. Il successo fu dovuto anche al fatto che il film venne interpretato da ogni parte a propria convenienza: in fondo, da destra e da sinistra, si poteva ridere di McCarthy, e il film è anche una “commedia nera”, come lo definì Susan Sontag,⁹ e come tale stabilisce una distanza dall'oggetto del riso. Criticare il “liberalismo” di *Point of Order*, anche a fronte dei film successivi di de Antonio, rischia innanzitutto di fondarsi su un antiamericanismo da buona coscienza all'europea, piuttosto semplicistico e smentito dalle dichiarazioni di americanità del regista. Gli errori di lettura non sono certo da ascrivere al cineasta, ma in questo caso è certo che de Antonio non si schierava in difesa di una posizione facile e chiara, bensì offriva allo spettatore un percorso di riflessione storica: sono le premesse per i suoi film successivi, che riescono nell'impresa rara ma necessaria di conciliare militanza, intelligenza e ricerca della verità. Attraverso una dimostrazione razionale ed emozionale che corre il rischio di lasciarsi affascinare dall'avversario per meglio comprenderlo (McCarthy o Hoover), de Antonio riuscirà perfino a fare storia nel presente (per esempio, con *In the Year of the Pig*, del 1968); soprattutto attraverso il montaggio, il suo lavoro formale costruisce una lettura metacritica che esamina le immagini e i suoni per mezzo delle immagini e dei suoni stessi (quel che Nicole Brenez¹⁰ chiama, a proposito di Harun Farocki, “studio visivo”).

Questo non è uno spettacolo

Rispetto alla storia del cinema, la posizione metacritica di de Antonio è chiarita anche dal fatto che interroghi esclusivamente la struttura fondamentale e claustrofilica del cinema hollywoodiano, ovvero l'arena del tribunale. Cinema classico allo stato puro, presenta l'atto di parola e dispone la contiguità di tre poli spaziali (accusa, difesa, corte), con il pubblico preso a testimone che iscrive lo spettatore cinematografico come occhio e orecchio del sistema, contemporaneamente dentro e fuori dalla rappresentazione. *Point of Order* è un film sul cinema, sulla tecnica e l'ideologia, su Hollywood. Ma è anche il film di de Antonio più vicino al contesto del New American Cinema: il regista stesso dirà di aver fatto il film pensando a un film quasi opposto come *Guns of the Trees* di Jonas Mekas¹¹ (1961), di cui porta la traccia politica e una certa estetica del rottame, ma cui si oppone totalmente dal punto di vista formale. Sebbene Louis Marcorelles abbia promosso *Point of Order* come un film legato al cinema diretto canadese e newyorkese, bisogna riconoscere che il film non ne condivide in alcun modo le questioni di forma e di contenuto: rifiuta il *cinéma vérité*, non gli interessano la macchina a spalla e il coinvolgimento del corpo dell'operatore ma preferisce lavorare al montaggio in quanto gesto di pensiero per eccellenza, e ricerca una circolarità temporale, che non segua un ordine cronologico ma si strutturi attorno a delle situazioni. Di tutte le modalità di montaggio cui l'epoca moderna ci ha abituati, *Point of Order* propone una versione ibrida, in bilico tra la struttura aleatoria e la progressione drammatica, tra circolarità temporale e snodo narrativo. Il finale, particolarmente elaborato al montaggio, è esemplare in questo senso: de Antonio mostra la solitudine ridicola e quasi malinconica di un McCarthy abbandonato a sbraitare da solo e contro tutti, facendo coincidere l'ultimo snodo narrativo con un *surplace* che ristagna. Alla "diretta" televisiva che costituisce il suo materiale di partenza *Point of Order* oppone dunque un doppio gesto complementare, di selezione significativa e di omologazione e messa in serie delle forme.

Il materialismo letterale di de Antonio si traduce nel gesto concettuale di appropriazione del 16mm: i filmati sono fin dall'inizio e al contempo un *objet trouvé* e un esempio privilegiato della riproducibilità tecnica propria alla modernità, e che definisce innanzitutto il cinema stesso (Walter Benjamin). Gonfiare l'immagine video attraverso il 16mm e fino al 35mm ricorda il gesto della pop art rispetto alla cultura di massa: traccia di un avvenimento già effimero, come lo era per eccellenza una trasmissione televisiva degli anni cinquanta. *Point of Order* è un gesto mini-

male e un'opera pop: il cinema, *medium* ibrido per eccellenza, incontra l'arte e la fa conflagrare con l'industria. In regime capitalista, scriveva Barthes in *S/Z*, l'*indice* non ha più origine né esteriorità, e diventa *segno*: *Point of Order* è il film di de Antonio più vicino all'«arte unidimensionale»¹² di Andy Warhol, un altro suo amico d'eccezione cui aveva dato un parere definitivo su due quadri raffiguranti una bottiglia di Coca-Cola. Al primo, pasticciato «secondo lo stile dell'espressionismo astratto», de Antonio preferì di gran lunga il secondo, «un'austera bottiglia di Coca-Cola con i contorni marcati, in bianco e nero». Disse a Warhol: «Uno è una merda, una cosetta qualsiasi, mentre l'altro è notevole: è la nostra società, è quel che siamo, è bellissimo e completamente spoglio, dovresti distruggere il primo e mostrare il secondo»:¹³ è ciò che fece, un paio d'anni dopo, lo stesso de Antonio con il suo *Point of Order*.

Note

¹ La storia di J. Edgar Hoover (1895-1972) si identifica con quella dell'Fbi, di cui fu a capo dal 1924 al 1972.

² *The point of view in Point of Order*, "Film Comment", 2.1, inverno 1964, ora in Douglas Kellner, Dan Streible (a cura di), *Emile de Antonio: a reader*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2000, pp. 149-151, p. 150.

³ Secondo la versione che ne dà Robert F. Ingalls (*Point of Order. A profile of senator Joe McCarthy*, Putnam, New York 1981). Non resta traccia scritta di questo discorso, ma le fonti sono abbastanza concordi sull'avvenimento.

⁴ Per il testo del film si veda Emile de Antonio, Daniel Talbot, *Point of Order! A documentary of the Army-McCarthy hearings*, Norton, New York 1964.

⁵ La cui figura è al centro del film di George Clooney, *Good Night, and Good Luck* (2005).

⁶ *The point of view in Point of Order*, cit., p. 150.

⁷ Si veda Lil Picard, *Inter/view with Emile de Antonio*, "Interview", 1.3, 1969 (ora in *Emile de Antonio: a reader*, cit., pp. 211-219, p. 216).

⁸ Rauschenberg dice di avere provato a fare un film proprio «a partire da un vecchio documentario» (si veda Raphaël Sorin, *Pop Art*, Abscondita, Milano 2007, p. 48).

⁹ Susan Sontag, *Going to theatre, etc.* (1964), in *Against interpretation and other essays*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1966, p. 150.

¹⁰ Harun Farocki et la *génése romantique du principe de Critique Visuelle*, in corso di pubblicazione.

¹¹ Jonas Mekas, *Movie journal*, "Village Voice", 13 novembre 1969, p. 57, ora in *Emile de Antonio: a reader*, cit., pp. 220-223, p. 222.

¹² Si veda Benjamin H.D. Buchloh, *Andy Warhol's one-dimensional art: 1956-1966*, in *Andy Warhol. A retrospective*, Museum of Modern Art, New York 1989.

¹³ Andy Warhol, Pat Hackett, *POP. Andy Warhol racconta gli anni '60*, Meridiano Zero, Padova 2004, p. 10.

MARK LANE

RUSH TO JUDGMENT

WITH NEW INSIGHTS ON THE ASSASSINATION OF PRESIDENT JOHN F. KENNEDY



Armi di (de)costruzione di massa

Anton Giulio Mancino

C'è una definizione che calza a pennello a film come *Rush to Judgment* (1966): «armi di costruzione di massa». L'espressione, che doverosamente sottoscriviamo, è stata adoperata da Bertrand Tavernier¹ per definire, in antitesi alla consueta prassi "distruttiva" delle armi, i film di Francesco Rosi. O, più in generale, quei principi metodologici volti alla messa in discussione di un presunto nucleo di verità politica, che hanno trovato nella filmografia rosiana la più compiuta espressione, a partire da *Salvatore Giuliano* (1962), film in cui per la prima volta un preciso contesto storico ha avuto risvolti sul piano discorsivo. Detto altrimenti, l'eccidio di Portella della Ginestra nel 1947, con i suoi misteri diurni, le indicibili modalità esecutive, le connessioni, le connivenze, la false piste, gli omissis, gli insabbiamenti a sostegno dell'ingerenza delle versioni ufficiali, si è rivelato progressivamente essere non soltanto un autentico paradigma del delitto politico ma anche, attraverso Rosi, il punto di non ritorno per un modello di rappresentazione filmica che crediamo abbia poi inciso anche sulle scelte compiute da Emile de Antonio nel film basato sull'omonimo libro di Mark Lane. Se dunque non procedessimo dal metodo rosiano, la cui componente «politico-indiziaria»² è tesa alla decostruzione di una verità pregressa, statica e insostenibile, a vantaggio di una nuova verità in perpetua costruzione,³ finiremmo per

considerare oggi *Rush to Judgment*, a distanza di più di quarant'anni, semplicemente uno dei primi esempi di applicazione in campo audiovisivo della *conspiracy theory* o – con slittamento lessicale poco rilevante nella traduzione italiana – della teoria del complotto. Teoria che ebbe negli Stati Uniti grande impulso con svariati orientamenti, pro e contro,⁴ proprio all'indomani dell'omicidio di John Fitzgerald Kennedy e negli anni immediatamente a seguire, anche sulla scorta del libro di Lane. E del film di de Antonio e Lane che, visualizzando il contraddittorio e smontando per primo le conclusioni della commissione Warren, avrà anche scatenato un effetto domino protrattosi per decenni. Cosa di cui peraltro gli autori, o almeno uno degli autori, quello cinematografico, non sono responsabili. Né oggi ci appare anacronistico o ingenuo come un oggetto d'antiquariato, come non è accaduto a *Salvatore Giuliano* dopo l'uscita di *Segreti di Stato* (2003) di Paolo Benvenuti, nonostante il comune terreno di intervento sia la prima strage di Stato dell'Italia del dopoguerra. Certo, con buona pace di entrambi e riconosciute le imprescindibili differenze. Ebbene, se si applica lo stesso ragionamento a *Rush to Judgment* e se ne mette in luce prevalentemente la metodologia, ecco che si presenta anch'esso come un cantiere aperto della verità, o meglio del plurivalente «processo della verità», in luogo di una verità rigida, a senso unico, mistificata. Ed ecco che il contesto italiano, e quella strage in particolare da cui Rosi ha ricavato un principio attivo di struttura filmica, divenendo un punto di riferimento obbligato sia per de Antonio che, bene o male, per numerosi altri cineasti successivi, da Costantin Costa-Gavras a Oliver Stone, diventano propeedeutici alla conoscenza dei retroscena del delitto Kennedy e alle scelte stilistiche di *Rush to Judgment*. Non sorprende quindi che, nel prendere in esame il caso italiano del 1947 e quello statunitense del 1963, e i relativi film del 1962 e 1967, ci si ritrovi a stabilire un confronto diretto anche tra pratiche discorsive contigue in ambito strettamente cinematografico, che non costituiscono tuttavia un modello retorico. L'andirivieni spazio-temporale di *Salvatore Giuliano*, ripreso in particolare in *Il caso Mattei* (1972) e *Lucky Luciano* (1973), è il frutto ragionato di precise circostanze e non diventerà per Rosi uno schema fisso. Così come l'assunzione delle modalità dell'inchiesta giornalistica da parte di *Rush to Judgment*, realizzato con perfetta cognizione di causa nell'intorno temporale che separa *Salvatore Giuliano* da *Il caso Mattei*, non connoterà o ipotecherà sempre e comunque l'intera filmografia di de Antonio. Più che agli inquirenti del tempo, l'attentato di Portella ha offerto una serie di elementi di indagine a giornalisti d'inchiesta, storici contemporanei,

e naturalmente a Rosi. Gli stessi elementi o quasi su cui insisteranno a ragion veduta anche l'ampia letteratura e, senza soluzioni di continuità tra fiction e non-fiction, la vasta produzione audiovisiva scatenate dall'omicidio del presidente Kennedy. A cominciare dal libro-inchiesta di Lane, che esce nel 1966, e il non strettamente consequenziale film-inchiesta di de Antonio e Lane, che esce a stretto giro l'anno dopo. A parziale dimostrazione di quanto il fatto di sangue italiano sia o *potrebbe essere stato* una prova generale di quello americano, notiamo che a Portella come a Dallas è risultata sempre determinante l'individuazione di più d'una postazione di fuoco, quindi di più attentatori coordinati e concentrici, come si evince indiscutibilmente da un reperto audiovisivo più volte chiamato in causa, nei libri, nei film, nelle sedi processuali americane: il celebre filmato amatoriale di Abraham Zapruder che lascia intendere il ruolo decisivo assunto negli anni sessanta dalle immagini in movimento riprodotte. In *Rush to Judgment* esse vengono adoperate direttamente come fonte probatoria decisiva. Non più citate come nel libro di Lane, ma restituite alla originaria dimensione cinematografica, poiché ciò che nasce per essere proiettato su uno schermo, piccolo o grande che sia, trova immediato e più consono riscontro attraverso l'impiego di un dispositivo equivalente, sempre secondo la lezione di Rosi che in *Salvatore Giuliano* non cercava di riprodurre la realtà ma l'immagine già riprodotta dei cinegiornali d'epoca e delle foto scattate sul luogo in cui il bandito Giuliano, presunto autore unico e a senso unico della strage, fu trovato morto. Ovviamente tra Portella e Dallas le connessioni sono molte altre, come la sistematica eliminazione del principale e insufficiente responsabile (Giuliano come Oswald), la morte non meno misteriosa di alcuni testimoni, la reticenza degli organi istituzionali a far luce sui fatti, la tendenza degli stessi ad alterarne o inquinare le prove, l'ombra della cospirazione o del complotto che dir si voglia, la commistione tra mafia, forze dell'ordine e servizi segreti, lo scenario incombente della guerra fredda. Nessuna di queste circostanze sfugge allo storico film di de Antonio e Lane, come non sfuggiva né al Rosi di *Salvatore Giuliano* né, a maggior ragione, al Benvenuti di *Segreti di Stato*, attento a esibire i materiali d'archivio, amatoriali e istituzionali, onde prenderne le distanze ed evitare ogni equivoco realistico. Ma comuni, e qui elencate sommariamente, non sono soltanto le circostanze. Comune è il concetto inequivocabile, corrispondente a un meccanismo di interpretazione che provvede a confutare l'unicità del soggetto attivo, della postazione, del movente, della testimonianza. Con l'obiettivo di pervenire per gradi, ipotesi, indizi a una visione complessa, decostruzionista, falsi-

ficazionista, strutturalista dell'evento, senza ricadere nei cliché ossessivi e paranoici della solitamente indimostrabile *conspiracy theory* che invece pretende di spiegare tutto e il contrario di tutto. Quindi alla constatazione di un piano complesso in senso stretto e della complessità in senso lato. Allusivamente, di una «grande regia». ⁵ Un «divenire molteplice» o, per restare in ambito deleuziano, l'affermazione del cosiddetto «eroe strutturalista: né Dio né uomo, né personale né universale, egli è senza identità, fatto di individuazioni non personali e singolarità preindividuali». ⁶ Questa funzione di primo piano che il cinema svolge negli anni sessanta, coniugando forma e contenuto, epistemologia e politica, particolare e universale, iscrive la continuità ideale tra i film di Rosi e de Antonio in una concezione altrettanto moderna e dinamica del potere, sulla cui logica capillare meglio di ogni altro si è espresso Foucault, invitando a

non prendere il potere come un fenomeno di dominazione massiccio e omogeneo d'un individuo sugli altri, d'un gruppo sugli altri, d'una classe sulle altre; ma di aver ben presente che il potere, se non lo si considera da troppo lontano, non è qualcosa che si divide tra coloro che lo posseggono e lo subiscono esclusivamente e coloro che non lo hanno e lo subiscono. Il potere deve essere analizzato come qualcosa che circola, o piuttosto come qualcosa che non funziona che a catena. Non è mai localizzato qui o là, non è mai nelle mani di alcuni, non è mai appropriato come una ricchezza o un bene. Il potere funziona, si esercita attraverso un'organizzazione reticolare. E nelle sue mani gli individui non solo circolano, ma sono sempre in posizione di subire e di esercitare questo potere, non sono mai il bersaglio inerte o consenziente del potere, ne sono sempre gli elementi di raccordo. In altri termini, il potere transita attraverso, non si applica agli individui. ⁷

Come Rosi, anche de Antonio ha adottato deliberatamente un procedimento complesso, complesso quanto il problema affrontato, basato su un numero consistente di domande, a cui – stando alla versione ufficiale dei fatti – non era possibile dare risposte immediate. Questo fa di *Rush to Judgment* un film-inchiesta, non nell'accezione zavattiniana che richiederebbe un discorso a parte. Letteralmente, quello di de Antonio è un film che punta a fare le domande, quelle giuste. Alle persone giuste. A chiedere, o meglio a *inchiedere* ex novo, non limitandosi a riprodurre, riprendere le domande e le risposte del libro di Lane. Non esitando a tale scopo a *rivedere* e perciò ridimensionare, nell'originale contesto del film, la figura, lo spazio e la presenza dello stesso Lane.

Su questo aspetto insiste infatti de Antonio:

La versione cinematografica di *Rush to Judgement* non è buona. È troppo lunga e dentro ci sono alcune cose disoneste. La versione in videocassetta è più breve e migliore. [...] Abbiamo messo dentro un ragazzo, un ragazzo di colore di nome Williams. Mark e io discutevamo e lui ha sostenuto e insistito sul fatto che ci fosse e a me non interessava particolarmente e Williams ha chiesto di essere pagato. Io non credo che si possa pagare la gente perché appaia in un film. Williams affermava di avere visto l'agente Tippett e Jack Ruby insieme in una macchina della polizia prima dell'assassinio. Quando ho fatto la versione in videocassetta, l'ho tagliato via tutto, l'ho tolto completamente. La versione in videocassetta dura circa 98 minuti e la versione cinematografica ne dura 110. Ho tagliato 12 minuti. La sequenza di Harold Williams dura solo circa cinque minuti. Ho tagliato un sacco di materiale con Lane perché è troppo ridondante, e in questo modo la versione in videocassetta è davvero buona...⁸

La complessità in Rosi e in de Antonio è in pratica direttamente proporzionale all'entità del problema. E di un dubbio permanente e benefico sugli esiti ultimi del congegno conspirativo. Le ragioni intrinseche di questo dubitare sempre e comunque, mettendo a profitto volenti o nolenti le indicazioni di Peirce e Derrida, Popper ed Eco, Deleuze e Foucault, ma anche di Dolci e Zavattini, hanno reso le loro opere moderne e problematiche. Del resto la problematicità, in *Salvatore Giuliano*, *Il caso Mattei* e *Lucky Luciano* o in *Rush to Judgement*, senza dare troppo peso alle differenze tra film di finzione e documentario, ha avuto degli effetti diretti sul corpo del testo, sul modello stesso di rappresentazione, in cui i frammenti di realtà, specialmente se disposti secondo un ordine lineare, narrativo e univoco, non potevano restituire da soli una verità *in fieri*, una verità ipotetica, altrettanto possibile, donde tuttavia molte altre verità preconfezionate e riconosciute come tali finivano per disfarsi creando una reazione a catena destinata a infrangere, nel tempo, magari non in maniera teleologica, la stabilità di un potere costituito. Il ricorso a una logica non lineare, né perciò cronologica, ma a una continua frantumazione del racconto tradizionale, dove la costruzione di una contro-verità ufficiale e istituzionale costituisce la premessa per una de-costruzione dell'asse temporale, dove per dirla tutta i flashback piuttosto che offrire spiegazioni sul segmento presente lo hanno gravato di nuovi quesiti e nuove questioni, ha fatto sì che la necessità e la virtù nei film di Rosi e de Antonio, almeno in quelli a carattere politico-indiziario, siano andate di pari passo.

Possiamo dunque concludere che *Rush to Judgment* può essere ritenuto a ragione un tassello importante di una “teoria” critica della “cospirazione” o del “complotto”. Ed è perciò uscito indenne da quella che invece possiamo chiamare *conspiracy parody* messa in atto da Brian De Palma in *Ciao America* (1968), a ridosso di *Rush to Judgment*, e da Woody Allen in *Io e Annie* (1977), dieci anni dopo. Nei due film di De Palma e Allen, paranoia e parodia della cospirazione sul caso Kennedy si intrecciano, si confondono, pur non negandone i contenuti e gli effetti politici, poiché a esserne “affetti” sono due uomini che le usano come strumento di deviazione. Deviazione dall’atto sessuale. Ciò avviene mediante la trasformazione del corpo femminile in simulacro del cadavere di Kennedy e in oggetto della pulsione erotica, deviata dal feticismo politico del momento (*Ciao America*). O con il riprendere in continuazione il discorso sulla cospirazione di Stato pur di sfuggire al rapporto fisico con una donna-moglie non desiderata (*Io e Annie*). Ma se in Woody Allen il richiamo al film di de Antonio può apparire involontario, in quello di De Palma è esplicito, perché inizialmente ci viene mostrato in dettaglio il celebre numero speciale di “Film Comment”⁹ dedicato a *Rush to Judgment* e al documentario dell’anno precedente, il celebrativo *Years of Lightning, Day of Drums* (1966) di Bruce Herschensohn, con la copertina rossa e azzurra, l’immagine del proiettile, i titoli dei due film e quello generale *John F. Kennedy: Two Controversial Films*. Poi la macchina da presa allarga il campo, scoprendo la ragazza completamente nuda, passiva e addormentata, di cui quella rivista copre allusivamente l’organo sessuale. Inutile aggiungere che de Antonio è riuscito a sfuggire all’ironia postuma perché non è caduto nella trappola ideologica in cui si sarebbe gettato di proposito Oliver Stone nel pur efficace *JFK* di impianto politico-indiziario, generando un revival mirato della *conspiracy theory*, ampiamente confutato da Chomsky proprio nei suoi fragili presupposti teorici.¹⁰ Chomsky prende spunto dall’operazione di Stone, ovviamente, non da quella di de Antonio, il quale in *Point of Order* (1963), giocando sull’evidenza delle immagini televisive, aveva già avuto il merito di smontare il greve e farneticante complottismo di McCarthy che tuttavia servì, a prescindere da McCarthy, prima, dopo e oltre McCarthy, emulo modesto e improbabile di John Wayne, a diffondere quel maccartismo di lunga durata cui molto devono le vecchie e le nuove pratiche di autocensura in atto nei media. Ben più determinanti, come sappiamo, della censura stessa.

Note

¹ Intervento a voce del 3 agosto del 2005 in occasione del convegno *La sfida della verità. Il cinema di Francesco Rosi* organizzato nell'ambito de Premio Fiesole ai Maestri del Cinema.

² Sull'argomento e in generale sulle sue premesse epistemologiche in ambito italiano si veda Anton Giulio Mancino, *Il processo della verità. Le radici del film politico-indiziario italiano*, Kaplan, Torino 2008.

³ Giova ricordare come in Umberto Eco, *Opera aperta. Forme e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1962, p. 278, si faccia riferimento proprio alla costruzione narrativa di *Salvatore Giuliano*, con argomenti che troverebbero riscontri evidenti e condivisibili anche in *Rush to Judgment*: «Ci accorgiamo così – scrive Eco – che la particolare tecnica narrativa interviene a titolo di vero e proprio “contenuto” del film e ne costituisce la dichiarazione più importante: allo spettatore viene raccontata una storia oscura da un autore che è vittima della stessa oscurità e che non vuole ingannare lo spettatore chiarendogli fatti che chiari non sono, ma gli vuole lasciare intatto ogni dubbio. Il regista pare dunque lasciare che il suo film sia *montato dalla situazione*, anziché *montare la situazione* attraverso il film».

⁴ Si veda principalmente Richard Hofstadter, *The paranoid style, in American politics, and other essays*, Knopf, New York 1965; Bernard Bailyn, *The ideological origins of the American Revolution*, Harvard University Press, Cambridge 1967; Karl Popper, *Congetture e confutazioni*, il Mulino, Bologna 1972.

⁵ La definizione, efficace anche sul versante delle implicazioni cinematografiche, proviene dal citato film che Benvenuti ha realizzato su Portella della Ginestra, *Segreti di Stato*, contrapponendosi dichiaratamente – a quarant'anni di distanza – allo stile e alle conclusioni del capolavoro rosiano. Ma, a nostro avviso, senza contravvenire a un criterio epistemologico geopoliticamente e discorsivamente fondamentale.

⁶ Si veda Gilles Deleuze, *Divenire molteplice*, Ombre corte, Verona 1996; Id., *Lo strutturalismo*, SE, Milano 2004, p. 61.

⁷ Michel Foucault, *Corso del 14 gennaio 1976*, in *Microfisica del potere. Interventi politici*, Einaudi, Torino 1977, p. 184.

⁸ Bruce Jackson (a cura di), *Emile de Antonio in Buffalo*, Center Working Papers, Buffalo, 2003, pp. 80-81 [traduzione nostra].

⁹ *John F. Kennedy: Two Controversial Films*, “Film Comment”, vol. IV, 2/3, autunno-inverno 1967.

¹⁰ Si veda Noam Chomsky, *Alla corte di Re Artù: il mito Kennedy*, Elèuthera, Milano 1994, p. 58; Id., *Capire il potere*, Marco Tropea, Milano 2002, pp. 428-431. Sul versante cinematografico si veda Anton Giulio Mancino, *Cose di questo mondo: la teoria hollywoodiana del complotto*, in Renato Venturelli (a cura di), “Cinema & Generi”, 2006.



Una lettera d'amore a Miss Libertà

Roberto Silvestri

Un marxista americano negli anni cinquanta era come un marziano...
Emile de Antonio

Vogliamo fare film non di color rosa ma di color sangue.
dal *Manifesto del New America Cinema*

«Non si vince mai una guerra ingiusta» Sam Fuller

Girato nel 1970 dalla mini-factory di Emile de Antonio, *America Is Hard to See* è uno dei più lucidi, stravaganti e obliqui documentari sul '68. Spiega, partendo da un corpo solo, il movimento no-war, la disumanizzazione dell'Occidente, e perché è durato fino a Obama quell'irreversibile effetto-mutazione dell'esistente esiziale, «change is possible».

Concentrato, come l'occhio interiore di un santone zen, su un senatore che ha appena “perduto” le elezioni della sua vita e commenta i suoi errori e le sue intuizioni geniali, il film (autoproduzione a basso costo, della Turin Film Co. e della March Twelve) osserva e profetizza certe metamorfosi a venire, al di là dell'orizzonte neoliberalista, nelle pieghe di un'America “altra”, rimossa, invisibile (quella di F.D. Roosevelt e

della sua “seconda carta dei diritti”, di J.F. Kennedy e di Malcolm X), come scrive Robert Frost nel poema anticolonialista su Cristoforo Colombo, pubblicato nella raccolta *In the clearing* (1951) e che dà il titolo a questo “capolavoro sepolto”.

Attraverso lo sguardo e l’umorismo sferzante di Eugene McCarthy (1916-2005), il politico *radical* diverso da tutti, «troppo ironico, mediatondo e intelligente» per vincere, radiografato come neanche in mille libri perché il cinema possiede il dono di una disinvolta e sensuale penetrazione materica, assistiamo minuto per minuto a come e perché fu sconfitto il più possente movimento di massa no-war della modernità, che McCarthy cercò di rappresentare. Ma che minacciava troppo pericolosamente il senso e il benessere comune, ovvero “gli interessi nazionali”: doveva essere massacrato o spintonato verso la clandestinità. E i sondaggi avrebbero pure dato ragione ai massacratori. Avvenne puntualmente. Ma il Vietnam di Ho Chi Minh vinse, grazie anche a milioni di comportamenti illegali...

Due anni di tempo, dunque, dal 1968 al 1970, si prese Emile de Antonio per riflettere e ritagliare sul tavolo di montaggio qualche ipotesi ben fondata su avvenimenti cruciali e perversi della storia Usa, tra entusiastanti moltitudini insorte e complotti feroci, ancora oscuri, che porteranno alla Casa Bianca non Pigasus, il maialino prediletto di Jerry Rubin e del Movement, ma il repubblicano Nixon, ex cacciatore di streghe, fanatico anticomunista e certo molto meno pulito di quel Pig.

De analizza, concentrandosi sui primi piani, che raramente mentono quando chi li sceglie sa perché li sceglie, l’indicazione “burocratica” – per usare un eufemismo – di Chicago come sede della Convenzione democratica. Perché il presidente Lyndon Johnson e il sindaco-boss Richard J. Dailey lì sono come pesci nell’acqua, sanno molto bene come manovrare o annullare voti, deleghe e delegati (in stile *The Manchurian Candidate*, versione Demme, 2004) dentro l’Amphitheatre; sanno come aizzare polizia e guardia nazionale dell’Illinois contro gli oltre 10 mila manifestanti drastici, fuori, nelle strade messe in stato d’assedio, e che poi saranno trasformate in “camere a gas” da prime time tv; e possono e sanno come deviare i massmedia dal loro corso naturale, perché, a parte Dan Rather che si prenderà un sacco di botte e Walter Cronkite che ha già annunciato in prime time che con il Vietnam di Ho Chi Minh si deve trattare, «non vinceremo mai questa guerra», gli altri giornali e telegiornali sono tutti comprabili, deformabili e malleabili.

Emile de Antonio realizza il film nel 1970 anche perché sta per ini-

ziare il processo-farsa contro i presunti responsabili delle rivolte, i cosiddetti “7 di Chicago” (Tom Hayden, Bobby Seale, Jerry Rubin, Abbie Hoffman...), i leader del movimento aggrediti, picchiati, arrestati, condannati (poi prosciolti in appello) perché protestavano contro l’esito scandaloso, aberrante e controproducente per l’America, della Convenzione (se ne sta occupando ora Spielberg, 40 anni dopo). Ma de Antonio, strano, non dà la parola ai leader del movimento. Qui si analizza “il candidato”, l’ultima speranza (dopo il fiasco della Spagna repubblicana) di cambiare, con i metodi elettorali, la società.

E si rimugina, approdando ad alcune risposte, sulla cronaca politica di quei mesi e sulla Storia: le primarie in New Hampshire, nelle quali l’outsider senatore-poeta del Minnesota quasi batte il presidente Johnson, coinvolgendo gli studenti in rivolta per la sua “diversità”; i trionfi del nostro *radical* eroe in Wisconsin e Oregon; la nomina, però, il 29 agosto, del più grigio e demodé (nell’oratoria) degli uomini d’apparato, Hubert “The Happy Warrior” Humphrey. Appena reduce da uno scherzoso “attentato” in Germania, dove le sue posizioni pro-guerra e anticomuniste suscitarono, nel movimento, demenziali dileggi (che l’allora giornalista Ulrike Meinhof approverà), il vicepresidente uscente non aveva partecipato ad alcuna primaria, preoccupandosi, dal 12 aprile in poi, solo di raccattar delegati negli stati senza primarie e di inventare nell’ombra trucchi procedurali e nuove, immorali regole del gioco in corso d’opera (successivamente proibite dal partito). Il tutto passando per l’offensiva devastante (per gli Usa) del Tet, che aveva costretto il presidente Johnson a rinunciare a ricandidarsi (31 marzo). E poi per gli assassini, ben congegnati dalla reazione, di Luther King (il 4 aprile) e Robert Kennedy (il 6 giugno) che, politico di razza, e dunque opportunista fine, aveva deciso di cavalcare l’imprevisto tsunami libertario provocato dai “ragazzi di McCarthy” – i *clean for Gene*, gli hippie che si erano anche tagliati i lunghi capelli per fare propaganda porta a porta – per candidarsi, a sua volta, il 13 marzo, quasi fuori tempo massimo.

Insomma siamo davanti a un capolavoro, invisibile, di cinema politico, parlamentare ed extraparlamentare. Una pagina di lotta, a forma di prisma, tanti i punti di vista, contro le contraddizioni del sistema elettorale democratico. Si possono stravincere, infatti, le primarie, ma arrivare da perdenti al rush finale. Avere l’80% dei consensi elettorali del partito e solo il 23% dei delegati alla Convenzione. Questo capitò a McCarthy. Come fu possibile manipolare i desideri profondi di una nazione che non voleva più la guerra in Vietnam e trasformarli nel successo (neanche schiacciante, meno dell’1% dei voti in più) di Nixon? Il

film dà una risposta chiara, manipolando, in 101' (poi 90' nel montaggio del 1988, con l'aggiunta della sequenza a colori di de Antonio che commenta gli avvenimenti e legge Frost), il gioco dei manipolatori che vinsero imbrogliando. Lo fa mixando con l'esattezza del chirurgo (incompresa dalla critica, mainstream o sofisticata dell'epoca) immagini di repertorio militanti, spezzoni tv dagli archivi dei network e interviste originali.

De, che basa il suo cinema proprio sulla centralità eisensteiniana del montaggio e opera sulla rimessa in forma dei materiali di repertorio, è stato infatti il pioniere del filone *compilation genre*.

Ecco la compilation

Apre il compositore, direttore d'orchestra e ultrà del Black Panther Party Leonard Bernstein, supporter di McCarthy; Johnson è ancora guerrafondaio e "boia" credente il 12 agosto 1968, ecco le prove; Nixon spiega: il mostro non è il Vietnam ma il gigante Cina; l'economista John Kenneth Galbraight, pro-McCarthy, mette il tutto in giusta prospettiva; Humphrey parla "come un morto", nell'epoca della tv scodella chili di retorica che neanche alla radio; McCarthy fa un inno rooseveltiano all'America che deve mettere in pratica i diritti tanto sbandierati: salute, istruzione, casa e salario "di cittadinanza", e aggiunge: «questo nostro popolo generoso ha perso la generosità»; Robert Kennedy fa il surplace; il sindaco Richard Dailey intriga; l'attore radical Paul Newman, in auto, fa lo scettico stile "The Nation". Ci spiegano bene la tattica e la strategia elettorale di "Gene": E.W. Keinworthy (del "New York Times"), Richard Goodwin (manager della campagna di McCarthy), Martin Peretz (l'editore di "New Republic" e produttore esecutivo del film), lo scrittore Arthur Miller, David Hohe, Gerry Studds, Sam Brown (il coordinatore degli "studenti per McCarthy"), Arthur Herzog, Geoffrey Sperling (giornalista del "Christian Science Monitor") e Curtis Guns, mentre il treno col cadavere di Kennedy viaggia, pianto dal popolo, verso Washington.

Affiancano de Antonio, nella troupe, Allan Siegel (poi documentarista anti Reagan e Bush sr. in centro America per la Third World Newsreel), Mary Lampson (montaggio, poi lavorerà con Barbara Kopple nel documentario Oscar *Harlan County*, 1976), l'operatore Richard Pearce, Stephen Ning e Lori Hiris. La prima del film si svolse a Hanover (New Hampshire), nello Stato dove il grande sogno era iniziato.

«Non voglio fare domande voglio dare solo risposte» Emile de Antonio

Ma *America Is Hard to See* non è l'elogio né l'apologia di McCarthy. È lo studio di un fallimento, comune a simili campagne *liberal* di sinistra, facilmente prefigurabili negli esiti (come quella disastrosa, del 1972, di George McGovern). La risposta alla domanda: «è possibile lavorare così, all'interno del sistema, per modificarlo sostanzialmente?» è «no». Il filo di pensiero che articola la risposta è: McCarthy, e poi Bob Kennedy che sembra inseguirlo e “mimarlo”, pur avendo l'appoggio dell'elettorato di centro, se minacciano l'immediato ritiro delle truppe dal Vietnam e il capovolgimento della politica Usa che amministra gli interessi del “complesso militare industriale” e delle multinazionali saranno fermati dai killer, dalla diffamazione via media o dalle procedure elettorali mafiose. “La lunga marcia all'interno delle istituzioni” era già finita, parallelamente, a Berlino, con l'attentato a Dutschke, in Italia con le bombe di piazza Fontana, in Francia con un “Danny il rosso” subito ammaestrato dalla società dello spettacolo. Dall'assassinio di Luther King e di Kennedy alla vittoria, quarant'anni dopo, del “centrista” Barack Obama, che chiama la società a lottare con lui e incita a esigere il rispetto dei diritti perché è capace di sviluppare egemonia in ogni direzione, riesumando F.D. Roosevelt, l'insorgenza della soggettività, del blocco sociale “avanzato”, era stata praticata, nel cuore dell'Impero, solo come antagonismo totale, fuori dalle istituzioni e dalla rappresentanza, destinata all'invisibilità, al gesto effimero (i no global) o alla sconfitta militare, anche se fu “insurrezionale nei segni e nella cultura”, come la politica criminalizzata dei Panthers. E, in questo senso, è fondamentale *Underground* (1976), il documentario sulla lotta armata pacifista dei Weathermen, che Emile de Antonio riuscì a girare e far vedere senza censura, solo grazie all'appoggio ufficiale della comunità di Hollywood, uscita dall'incanto del terrore maccartista.

Eppure il tono di *America Is Hard to See* è ottimista, la grinta militante è coinvolgente, intatta ed energetica, i ritratti di questi politici e di questi studenti in rivolta hanno un'insolita brillantezza pop, quasi anticipano i ritratti acquacei, in “apnea”, dei videoartisti. Tanto che il film è tra quelli “positivi” (mentre *Point of Order* e *In the Year of the Pig* farebbero parte del blocco “negativo”).

Lettere d'amore a Miss Libertà

Il fatto è che de Antonio si identifica intellettualmente, e anche poeticamente, con McCarthy. I valori, ex cattolici, sono gli stessi: compassione, alto senso della giustizia, coscienza sociale. Sono entrambi intelligenze fuori moda, perdenti, indipendenti e dunque dalla parte “del torto” e delle “minoranze”. Inattuali... dureranno nella memoria. Quando il senatore, polemico con Nixon, afferma «Ho Chi Minh non si può paragonare a Hitler», come non pensare a Bush jr.? Gli “idealisti donchisotteschi” non vincono le elezioni se chi vota è disinformato, terrorizzato, massacrato dallo sviluppo innaturale del mercato, dalla mobilità sociale vorticoso, dal “relativismo culturale”, il satana che scandalizza il fondamentalismo puritano.

Però sapevano entrambi eccitare l'America coriacea ma sottotraccia, solida eticamente, viva, colta, dionisiaca e antagonista che aspetta solo un catalizzatore meno “eretico” e più erotico (Bob Kennedy, Obama) per esplodere. Ma che intanto ha sconfitto il fanatismo politico, il segregazionismo razziale e sessuale, l'aggressione in Vietnam, il genocidio in America Latina. E saprà scavare da vecchia talpa, *underground*, o nuotando sott'acqua. Cosa che, lo ricorda Haskell Wexler (nella monografia su de Antonio curata nel 2000 da Douglas Kellner e Dan Streible, *Emile de Antonio: a reader*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2000) era proprio la vera specialità e l'hobby del regista. Ma perché il film andò male e quasi non fu distribuito? Come ricorda l'autore a Alan Rosenthal in *New challenges for documentary* (1988), «non fu capito. Era sul fallimento della sinistra *liberal*. McCarthy, intellettuale genuino, il portavoce più rappresentativo di questa tendenza, per un attimo ci ha dato la speranza che si potesse davvero avviare un processo democratico reale. Se avesse avuto più coraggio, se solo avesse giocato più duro alla Convenzione e attaccato di più Humphrey, invece di girargli attorno come un oscuro monaco che non va in cerca di risse!». Bisogna affrontare rischi, in politica e nell'arte. Come gli aveva insegnato il compositore John Cage, istigandolo a buttarsi nel cinema: «devi iniziare ad avere paura solo quando sei sicuro di controllare le tue paure». Il documentario ha però anche un tono classico: è cinema dei fatti e della persuasione, ingenuo e didattico come chi vuol sapere, secondo la lezione di Grierson e dei sovietici anni venti. In più c'è la “prima persona singolare maschile” che indaga, senza la rete di sicurezza “del partito”, come all'epoca dell'American Film and Photo League, e senza voce off ad addomesticare il pubblico alla “giusta linea”. Il metodo de Antonio è indocile al

cinéma vérité di Richard Leacock, D.A. Pennebaker, Albert e David Maysles (pur apprezzati per il contributo tecnico innovativo – parco luci maneggevole e sincronizzazione del suono – regalato agli indy), che butterebbe in evasione (fino al commerciale rockumentary) e in populismo autoritario, schiacciando con la cinepresa che esprime «non la verità, ma la sua verità» i più infelici e deboli, astrattamente sacralizzati, ma in realtà più maneggevoli degli attori veri, corpi indocili. De Antonio non parla mai sulle immagini, semmai è “dentro”, si intervista, prende la parola come vuole che faccia il pubblico («il documentario è la forma d’arte marxista per eccellenza, non a caso sono marxista»). O utilizza, come in *Underground*, la «sottile voce della messa in scena» per creare un senso di forte distanza tra sensibilità politica degli intervistati, passati alla lotta armata “pacifista”, e quella del pubblico chiamato a decidere sulla validità di quella prassi e sulla sincerità degli intervistati. Pioniere nell’uso certosino e meticoloso del footage, e virtuoso del talkinhead, per organizzare testi e contesti di complessa densità storica, senza voice over, de Antonio prevede anche un complicato sistema di assistenza per sfuggire ai retori dell’argomentazione. Nessuno può essere sempre creduto. Non tutto è sempre vero. Ecco perché si moltiplicano i piani e i punti di vista. La storia non è un monolite, tettonica e “profilo” però vanno indicati con precisione. Come Wiseman ricostruisce il presente dialetticamente, così dialetticamente de Antonio ricostruisce il passato. Fabbrica una speciale “zona verità”, da contrapporre all’ideologia, alla menzogna organizzata in spettacolare narrazione, che va smontata. Perché secondo de Antonio già «imporre una narrazione è un gesto fascista. Svelare a chi vede sensazioni che non ha mai avuto prima, facendo appello alla ragione e alle emozioni, questo è il cinema, di Griffith, Renoir, Buñuel...».



La storia, come una torta al napalm in faccia allo spettatore

Kees Bakker

Alla fine degli anni sessanta la guerra del Vietnam era il pane quotidiano dello spettatore televisivo. Eppure la tv mostrava soprattutto soldati, armamenti, bombardamenti e uccisioni visti da una distanza “decente”, difficilmente la miseria di cui la guerra era la causa. E difficilmente apportava una qualche riflessione sulle ragioni, sul contesto storico o sugli antefatti della guerra. Quando effettivamente mostrava la miseria e la crudeltà della guerra, i direttori dei canali televisivi erano fatti oggetto di reprimenda dal governo. Come successe per esempio nel 1965, quando il telegiornale della sera della Cbs mostrò un marine che appiccava il fuoco a una capanna con il suo accendino e altre capanne incendiate e distrutte con un lanciafiamme. Ne seguì perfino un’udienza del Congresso a proposito dello spazio dedicato dalla stampa al Vietnam.¹ Così la televisione cercò soprattutto di essere “oggettiva”, che significa piuttosto che evitò di contraddire la linea politica ufficiale. La critica della guerra del Vietnam venne da altre fonti, come i film che venivano proiettati nei campus universitari e in altri circuiti paralleli. Fu in questo contesto che Emile de Antonio realizzò *In the Year of the Pig* (1968), descritto da Pauline Kael come

un film potente che riesce laddove la televisione americana ha fallito: fornire un antefatto storico e situare gli avvenimenti degli ultimi anni in

una struttura comprensibile. Sebbene lo spazio offerto dalla televisione sia stato spesso furtivamente contro la guerra, e sebbene il fatto di vedere gli americani comportarsi come i “cattivi” dei film di guerra hollywoodiani abbia senza dubbio contribuito a far virare il paese contro la guerra, l’effetto generale di anni e anni di guerra è stato attutito: un orrore costante, ma nessuna idea chiara di come gli eventi quotidiani si integrassero e un’incertezza crescente circa il significato di vittorie e sconfitte, al di là degli avvenimenti del giorno.²

Prima di realizzare *In the Year of the Pig*, de Antonio aveva certamente visto altri film sulla guerra del Vietnam. Potrebbe essere stato influenzato in particolare da *The Mills of the Gods* di Beryl Fox (1965). Con una produzione della televisione canadese Cbc, Fox era andata in Vietnam per documentare la crudeltà e la disumanità della guerra: distruzione su larga scala, tortura dei prigionieri, vittime civili, la gioia di un soldato americano nel distruggere un villaggio vietnamita con bombe al napalm... In *Nicht löschesbares Feuer (Fuoco inestinguibile)*, (1969), Harun Farocki mostra la crudeltà del napalm in modo molto esplicito, e commenta: «Quando il napalm sta bruciando, è troppo tardi per spegnerlo» concludendo: «Bisogna combattere il napalm dove lo si produce: nelle fabbriche». Fox girò la scena con il soldato giubilante nell’aereo stesso, ma una volta tornata a terra si recò al villaggio per mostrare le conseguenze terrificanti del momento di “gioia” del soldato. La colonna sonora ci fa sentire discorsi di politici e militari che vengono contraddetti dalle immagini: una strategia adottata anche da de Antonio nel suo film. *Mills of the Gods* provocò quasi un incidente diplomatico tra Canada e Stati Uniti, ed ebbe un impatto considerevole sulla percezione della guerra del Vietnam e sul ruolo degli Usa: «Si tratta certamente di uno di quei film che hanno fatto capire *a posteriori* ai generali americani che il cinema diretto, invece di glorificare il coraggio e l’efficacia dell’esercito più potente del “mondo libero”, poteva ritorcersi contro di loro e sporcare l’immagine di marca che pensavano di vedere propagata e che credevano inalterabile».³

Altri film che de Antonio vide prima di fare il suo furono per esempio *Loin du Vietnam* (1967), il tentativo collettivo e assai diseguale realizzato con la supervisione di Chris Marker e che coinvolse Alain Resnais, Agnès Varda, Claude Lelouch, Jean-Luc Godard, William Klein e Joris Ivens; *Time of the Locust* di Peter Gessner (1966), *La Section Anderson* di Pierre Schoendoerffer (1967) e *17^{ème} Parallèle* di Joris Ivens e Marceline Loidan (1968).⁴ Joris Ivens aveva fatto un altro film in Vietnam nel 1965: *Le Ciel, la terre*, uno dei molti “film-poster” il cui obietti-

vo era di sollevare un'agitazione contro la guerra del Vietnam, ma che erano spesso ideologicamente troppo pro-comunisti o troppo antiamericani per convincere il cittadino medio degli Usa.

L'approccio di de Antonio fu più bilanciato, nel senso che egli non cercò più di tanto di posizionarsi ideologicamente, ma piuttosto di comprendere storicamente la guerra del Vietnam. È tuttavia interessante riscontrare che si ricongiunge a Joris Ivens nell'assumere una soggettività chiara, che potrebbe far aggrottare le sopracciglia agli storici positivisti. Riguardo a *The Spanish Earth* (1937), un suo film sulla guerra civile spagnola, Ivens dichiarò:

Spesso mi fu chiesto perché non fossimo andati dall'altra parte per girare un film obiettivo. La mia unica risposta fu che un documentarista dovrebbe assumere un suo atteggiamento nei confronti di problemi essenziali come il fascismo e l'antifascismo: deve prendere una posizione precisa, se vuole che il suo lavoro abbia valore drammatico, emotivo e artistico. E poi bisogna tener conto di un'altra cosa molto semplice: quando si è in guerra da una parte e si passa dall'altra, o ci si becca una fucilata, o si viene rinchiusi in un carcere militare; non si può stare da tutte e due le parti, né come soldato né come regista. Se qualcuno avesse voluto questa obiettività da entrambe le parti, avrebbe dovuto girare due film: *The Spanish Earth*, e un film di un regista fascista, se ne avesse trovato uno.⁵

A proposito della sua attività di regista, de Antonio segue Ivens praticamente alla lettera:

Quando ho cominciato a fare dei film, la gente mi diceva: "è oggettivo, lei?". E la mia risposta è no, credo che l'oggettività sia impossibile. Dio può essere oggettivo, io no. Quando ci si trova davanti a qualcosa che ha una portata emozionale, la povertà, i neri, la guerra del Vietnam, non si può essere oggettivi. Bisogna avere delle impressioni al riguardo e il vostro sentimento colora e trasforma il vostro lavoro.⁶

Per entrambi, Ivens e de Antonio, l'onestà del regista è più importante della sua pretesa d'oggettività. Assumere la propria soggettività ma restare onesti nelle proprie rappresentazioni è più importante che rendere conto dei diversi punti di vista – ideologici – che potrebbero venire adottati, e questo in tempo di guerra ma anche come regola generale. La concezione del documentario di Ivens e l'approccio storico di de Antonio concordano in modo interessante con la concezione della storiogra-

fia di Paul Ricœur. Quest'ultimo definisce la nozione di "oggettività incompleta" e le sue implicazioni per i metodi della ricerca storica: «L'oggettività ci era apparsa inizialmente come l'intenzione scientifica della storia; ora marca la distanza tra una buona e una cattiva soggettività dello storico: da "logica" che era, la definizione dell'oggettività è divenuta "etica"». ⁷

Come il regista, anche lo storico deve assumere la sua soggettività, perché essa interviene comunque a ogni stadio dell'operazione storiografica, dalla scelta del soggetto allo stadio della scrittura o delle riprese – e cioè il dare una rappresentazione del passato. Da una prospettiva positivista ci spostiamo verso una posizione postmoderna ed ermeneutica, della quale Friedrich Nietzsche aveva già formulato alcuni fondamenti dichiarando: «i fatti non esistono, esistono solo interpretazioni». ⁸ Troviamo un approccio simile – per esempio – adottato dallo storico-filosofo Hayden White, ⁹ o dal teorico del cinema documentario Bill Nichols. ¹⁰

Tutto questo non dovrebbe, tuttavia, portare alla conclusione che l'atteggiamento postmoderno nei confronti della Storia – o del documentario – consista in «un diniego delle sue narrazioni, scoperte e pretese di verità». ¹¹ Il suo scopo mi sembra piuttosto il disporle in un contesto diverso, e in special modo il divenire cosciente del/i contesto/i in cui esse producono i loro significati, e così anche di come possano produrre altri significati quando queste narrazioni, scoperte e pretese di verità sono analizzate da prospettive diverse. In particolar modo nel documentario, e nei programmi televisivi d'informazione come durante la guerra del Vietnam, ci accorgiamo che le pretese di verità sono il cuore del problema. Negarlo semplicemente ci bloccherebbe la via alla comprensione e alla spiegazione di questi programmi, e degli avvenimenti di cui parlano. La tesi di Nietzsche secondo cui «il mondo vero alla fine è diventato favola» ¹² non dovrebbe portare alla conclusione che non possiamo fare affidamento su questa favola: al contrario, si tratta dell'unica fonte che abbiamo per costruire la nostra comprensione del mondo:

Le immagini del mondo che ci vengono fornite dai media e dalle scienze umane, sia pure su piani diversi, costituiscono l'obiettività stessa del mondo, non solo interpretazioni diverse di una "realtà" comunque "data". [...] Ha più senso riconoscere che ciò che chiamiamo la "realtà del mondo" è qualcosa che si costituisce come "contesto" delle molteplici fabulazioni – e tematizzare il mondo in questi termini è proprio il compito e il significato delle scienze umane. ¹³

La posizione etica cui si riferisce Ricœur nella frase sopra citata sull'oggettività è l'autoconsapevolezza della storiografia e dei documentari nei confronti del loro contesto di realtà. Il documentario può essere veritiero e oggettivo, ma dovrebbe essere consapevole del fatto che questa veridicità e oggettività sono limitate alla visione del mondo in cui si muove. Le opinioni dovrebbero essere oneste ed etiche più o meno in questo modo: consapevoli della/e visione/i del mondo che implicano.

È esattamente quello che de Antonio cerca di fare con *In the Year of the Pig*. Consapevole della sua propria soggettività, cerca di dare allo spettatore quello che manca in modo così essenziale alla televisione americana: il contesto storico della realtà della guerra del Vietnam. Il suo *filmmaking* si unisce al proposito dello storiografo. Nella rappresentazione storiografica o cinematografica l'oggettività incompleta implica una serie di «mutazioni dello storico», per usare un'altra nozione di Paul Ricœur.¹⁴ È interessante notare come un regista come de Antonio, con il suo approccio storico, cerchi di convincere i suoi spettatori della veridicità del film. Hayden White ha coniato il termine "historiophoty" per paragonare le preoccupazioni del regista a quelle dello storico: «la relativa adeguatezza di quel che potremmo chiamare "historiophoty" (la rappresentazione della storia e del nostro pensiero su di essa nelle immagini visive e nel discorso scritto) ai criteri di verità e precisione che dovrebbero guidare la pratica della storiografia (la rappresentazione della storia tramite immagini verbali e discorso scritto)».¹⁵

I criteri di verità e precisione non escludono necessariamente le ricostruzioni, come quella della battaglia di Dien Bien Phu filmata da Roman Karmen e usata da de Antonio per il suo film. Con Robert A. Rosenstone, possiamo dire che l'importanza di questa scena, e dell'intero film, sta meno nella precisione del dettaglio che nella modalità che de Antonio ha scelto per rappresentare la guerra del Vietnam.¹⁶ Il metodo che ha scelto per preparare il suo film è quello di uno storico e corrisponde alle missioni formulate da Siegfried Kracauer: «qualsiasi dubbio sollevi su qualche parte o aspetto della realtà storica, lo storico si confronta invariabilmente con due compiti: – deve stabilire la pertinenza della prova nel modo più imparziale; – deve cercare di rendere intellegibile il materiale accertato».¹⁷

De Antonio ha investito un'enorme quantità di tempo nel documentare il suo lavoro, leggendo molti libri e ricercando filmati e spezzoni televisivi. Con questo materiale si è dato il compito di spiegare il contesto storico della guerra del Vietnam, in un modo piuttosto didattico. Il che corrisponde ai compiti che Kracauer definì per lo storico: che sia co-

sciente «che la ricerca dei fatti e l'esegesi sono due aspetti dello stesso indivisibile processo». ¹⁸ L'ampio uso di materiale d'archivio conferisce al film l'autenticità che de Antonio cerca; i numerosi discorsi e interviste che il regista utilizza vi aggiungono l'autorevolezza di storici, politici e giornalisti. L'approccio didattico fa sì che lo spettatore impari molto sulla storia del Vietnam e sul coinvolgimento in essa degli Stati Uniti. Le motivazioni di questo coinvolgimento sono criticate violentemente in molti film sul Vietnam, ma è su questo punto che de Antonio sceglie un altro modo per comunicare la sua opinione personale.

La motivazione principale sembra essere la paranoia estrema verso il comunismo: un argomento che de Antonio ha già trattato nel suo film *Point of Order* (1963). È anche la sola e unica motivazione di John Wayne nel suo *Berretti verdi* (1968), o forse potremmo aggiungervi anche quella di missione di “pacificazione” ironicamente presentata da de Antonio. Molti altri film sulla guerra del Vietnam mostrano la vita tradizionale dei villaggi vietnamiti, vittime innocenti della guerra. È uno degli argomenti che per esempio Ivens mette in primo piano nel suo *Le Ciel, la terre*: «I contadini portano il loro aratro primitivo sulla spalla, lavoreranno la terra come l'hanno fatto i loro antenati mille, duemila anni prima. Perché questa mattina il pilota lancia le sue bombe a biglie su questi sei uomini e donne con i loro due bufali per ucciderli, massacrarli?». ¹⁹

Questo tema è presente anche in *In the Year of the Pig*, ma dato che de Antonio lo situa in un contesto molto più ampio, non solo mostra che il popolo vietnamita è fatto di persone come noi, ma anche che la violenza sproporzionata impiegata dall'esercito nordamericano non può essere in alcun modo giustificata da una semplice impressione anti-comunista o da un tipo molto violento di “pacificazione”.

L'effetto di autenticità prodotto dai materiali televisivi e cinematografici, l'autorevolezza che apportano i “mezzibusti” sono metodi usati piuttosto spesso dal cinema documentario, ma l'intelligenza con cui de Antonio usa questi elementi per costruire il suo film deriva soprattutto dal suo approccio storico: attraverso lo studio di molti libri e molti cinegiornali ha innanzitutto reso tutto questo materiale intelligibile all'interno del suo punto di vista sull'argomento. Il passo successivo è stato quello di convincere della sua opinione lo spettatore, usando uno stile che non era stato adottato da altri film, anche se possiamo riconoscerne alcuni elementi in *The Mills of the Gods* di Fox e in *Hanoi, Martes 13* (1967) e *79 Primavera* (1969), entrambi di Santiago Álvarez. Álvarez ha fatto della giustapposizione di immagini e suoni un'arte, al fine di deviare il significato originale verso qualcosa di contraddittorio. Questi film

sfruttano ed esplorano le tecniche di montaggio sviluppate in precedenza dai registi sovietici Sergej Ejzenštejn e Dziga Vertov. Lo stile di de Antonio è molto più elaborato perché la struttura del suo film è molto più complessa di quelle di Beryl Fox o di Santiago Álvarez. Tutti e tre usano la giustapposizione di suono e immagine, e soprattutto la tecnica di montaggio di Álvarez è davvero virtuosistica, ma manca loro la dimensione didattica e storica di de Antonio. Questi, in tal modo, riesce nell'intento di fare un film complesso, intellettuale, molto informativo (ma mai superficiale), che rappresenta al contempo una presa di posizione politica convincente sul coinvolgimento degli Usa nella guerra del Vietnam.

In the Year of the Pig inizia con il proporre un quadro politico, che è una potente istruzione di lettura per il resto del film: la statua commemorativa della guerra d'indipendenza americana (che ritorna in negativo alla fine del film), l'iscrizione «Quando sentii parlare per la prima volta dell'indipendenza americana, il mio cuore si arruolò», la foto del giovane soldato con l'iscrizione «make war, not love» sull'elmetto. Lo spettatore si chiederà perché gli americani non permettano ai vietnamiti di avere la loro indipendenza, perché preferiscano fare la guerra invece che la pace, e capirà che la motivazione di questa guerra non ha altra validità storica che la paranoia e l'imperialismo. De Antonio riesce nell'impresa di articolare un discorso storico piuttosto complesso in un solo film documentario.

Nella maggior parte degli altri film sul Vietnam, il conflitto viene piuttosto semplificato in categorizzazioni simil-hollywoodiane del tipo buoni/cattivi e ricchi/poveri. Se teniamo conto di questo possiamo capire meglio la severa critica di de Antonio nei confronti del documentario *Hearts and Minds* di Peter Davis (1974), che vinse l'Oscar per il miglior documentario:

Un film politico senza politica. Lo stile tradisce la vacuità politica: non c'è stile per nulla, si tratta di sequenze amorphe legate assieme. Per lo più l'arte ha a che fare con la/e struttura/e. L'ho trovato al contempo senza cuore e senza cervello. Senza cuore per l'incapacità di capire sia gli Stati Uniti che il Vietnam. Senza cuore perché sogghigna con superiorità spocchiosa, piccolo-borghese, liberale, quando invece dovrebbe fare qualcosa di diverso. [...] Che sia senza cervello, è ancora peggio. Non sto chiedendo che si faccia di *Das Kapital* un film, ma è tanto più coerente. Come si può fare un film sul Vietnam e tralasciare la loro rivoluzione? Come si può tralasciare il dissenso che costò a Lyndon Johnson la presidenza e obbligò Nixon alle menzogne e alla "vietnamizzazione"?

(Novanta secondi di *Give Peace a Chance* non possono farlo.) Come si può sopprimere ogni prova che la guerra sta ancora continuando? Da dove ebbe origine la guerra? Dov'è il sistema che l'ha prodotta?²⁰

Hearts and Minds fallisce laddove l'obiettivo era di fare un film storico-politico coerente. E conoscendo la missione che de Antonio si era dato per *In the Year of the Pig*, si può dire che sia stato uno dei pochi registi ad andare al di là della superficialità di un pensiero binario, cercando di presentare e spiegare e dare un'opinione sulla complessità della guerra del Vietnam. Possiamo dire: "missione compiuta". Ovvero, per dirla con le parole di una recensione di Joseph Morgenstern in "Newsweek": «Ci serve la nostra storia recente sbattendocela in piena faccia, come una torta al napalm».²¹

(Traduzione di Dario Marchiori e Federico Rossin)

Note

¹ Si veda Lawrence W. Lichty, *Vietnam: a television history – Media research and some comments*, in Alan Rosenthal (a cura di), *New challenges for documentary*, University of California Press, Berkeley 1988, p. 498.

² Pauline Kael, *Blood and snow*, "New Yorker", 15 novembre 1969, ora in Douglas Kellner, Dan Streible (a cura di), *Emile de Antonio: a reader*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2000, pp. 201-202.

³ François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran*, de Boeck Université, Bruxelles 2000, p. 266.

⁴ Si veda quanto dice Emile de Antonio nell'intervista con Michel Ciment e Bernard Cohn, "Positif", 113, febbraio 1970, p. 29.

⁵ Joris Ivens, *Io-cinema. Autobiografia di un cineasta*, Longanesi, Milano 1979, p. 104 [traduzione modificata].

⁶ Intervista a de Antonio con M. Ciment e B. Cohn, cit.

⁷ Paul Ricœur, *L'objectivité de l'histoire et la subjectivité de l'historien*, in *Histoire et vérité*, Seuil, Paris 1955, p. 34. Si veda anche pp. 55-56.

⁸ Friedrich Nietzsche, *La volontà di potenza*, Bompiani, Milano 1992, fr. 481, p. 271. Nonostante la sua radicalità, questa dichiarazione annuncia la fenomenologia di Husserl e Heidegger. È nello stesso filone di pensiero che quest'ultimo definisce l'ontologia «l'ermeneutica della fatticità», diventa in *Essere e tempo* «l'ermeneutica del *Dasein*».

⁹ «... qualsiasi insieme di fatti poteva essere descritto in vario modo e con uguale legittimità, al punto che non esiste una sola descrizione originale e corretta di alcunché, sulla base della quale un'interpretazione possa venir supportata *conseguentemente*» (Hayden White, *The fictions of factual representation*, in *Tropics of discourse. Essays in cultural criticism*, John Hopkins University Press, Baltimore Maryland 1978, p. 127).

¹⁰ «L'impossibilità di una congruenza perfetta tra il testo e la storia nasce dall'impatto tra

il discorso e il referente, tra il significato delle cose e le cose significate. La rappresentazione serve a costruire un ponte su quella divisione, per quanto in modo imperfetto, autocosciente o illusionistico» (Bill Nichols, *Representing reality. Issues and concepts in documentary*, Indiana University Press, Bloomington 1991, p. 143).

¹¹ Robert A. Rosenstone, *The future of the past. Film and the beginnings of postmodern history*, in Vivian Sobchack (a cura di), *The persistence of history. Cinema, television, and the Modern Event*, Routledge, New York-London 1996, p. 202.

¹² Friedrich Nietzsche, *Crepuscolo degli idoli, ovvero: come si fa filosofia col martello*, in *Opere*, Adelphi, Milano 1970, vol. VI, 3, p. 75 [traduzione modificata].

¹³ Gianni Vattimo, *La società trasparente*, Garzanti, Milano, 2000², pp. 38-39.

¹⁴ Si veda Paul Ricœur, *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina, Milano 2003.

¹⁵ Hayden White, *Historiography and historiophoty*, in "The American Historical Review", volume 93, 5, dicembre 1988, American Historical Association, Washington 1988, p. 1193.

¹⁶ Robert A. Rosenstone, *History in images/History in words: reflections on the possibility of really putting history onto film*, in *ivi*, p. 1183. Si veda anche Hayden White, *Every written history is a product of processes of condensation, displacement, symbolization, and qualification exactly like those used in the production of a filmed representation*, in *ivi*, p. 1194.

¹⁷ Siegfried Kracauer, *History: the last things before the last*, Markus Wiener Publishers, Princeton 1995, p. 47.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Joris Ivens, prefazione a *17^{ème} Parallèle – La guerre du peuple*, Les éditeurs français réunis, Paris, 1968, p. 12-13.

²⁰ Emile de Antonio, *Visions of Vietnam*, "University review", 41, dicembre 1974, ora in Douglas Kellner, Dan Streible (a cura di), *Emile de Antonio: a reader*, cit., pp. 357-360, p. 359.

²¹ Citato in Randolph Lewis, *Emile de Antonio. Radical filmmaker in Cold War America*, University of Wisconsin Press, Madison 2000, p. 78.

A MOVIE IN THE TRADITION OF THE MARX BROS.



EMILE de ANTONIO'S

MILLHOUSE

A White Comedy

Lonely Boy

Olaf Möller

Se nel 1968 eri un nordamericano *privo di adeguata rappresentanza politica e per di più scettico* e ti aggiravi sui 25-30 anni, è molto probabile che Richard Milhous Nixon, il 37° presidente degli Stati Uniti d'America eletto in quel novembre, incarnasse tutte le tue paure e costituisse il bersaglio della tua rabbia.

Era anche il politico con il quale eri cresciuto: per dire, quando avevi sei anni, Nixon aveva già vinto le sue prime elezioni (per un seggio alla Camera dei rappresentanti nel 1946) grazie alla prima delle sue molte controverse campagne elettorali, basate su un uso sapiente dei mezzi di comunicazione di massa e in particolare della diffamazione e dell'allarmismo, solitamente fomentati in chiave anticomunista; ne avevi otto quando lui assurgeva a fama e notorietà nazionali nelle vesti del "cacciatore di rossi", la cui disponibilità a credere a prove contenute in una zucca svuotata fece ballare il Comitato per le attività antiamericane e portò Alger Hiss in galera, mentre di conseguenza il politico guadagnava nuovamente grandi spazi sul piccolo schermo oltre che una facile vittoria nel 1950 per un seggio al Senato; ne avevi dodici quando Nixon corse come candidato alla vicepresidenza nel 1952 con Dwight D. Eisenhower grazie alle credenziali che si era guadagnato come cacciatore di comunisti (potresti perfino avere visto la leggendaria trasmissione te-

levisiva del Checkers speech del 23 settembre), e tredici quando diventò il 36° vicepresidente, uno dei più giovani nella storia del paese; ne avevi venti quando Nixon in persona entrò in lizza per la più alta carica degli Stati Uniti, subendo la sconfitta da parte di John F. Kennedy (un'elezione che fece la storia dei mezzi di comunicazione, essendo la prima in cui i dibattiti presidenziali vennero trasmessi in televisione); ventidue quando Nixon indisse la sua Ultima Conferenza Stampa dopo aver perso anche alle elezioni per il governo della California nel 1962, e ventotto al suo ritorno come l'unico presidente degli Stati Uniti che, al secondo mandato, dovette dimettersi, a seguito del Watergate. Una volta trentenne, avevi visto la faccia di Nixon per tutta la vita, a cominciare dall'infanzia in quello strano mondo che era l'America della Paura della Bomba atomica e dei Rossi, popolato di Uomini dal Vestito Grigio. La politica, intesa come sistema organizzato, era Nixon.¹ Per età, poteva essere tuo padre.

Bisogna aver presente tutto ciò quando si guarda *Millhouse: A White Comedy* (1971) di Emile de Antonio, realizzato esattamente a metà del primo mandato della presidenza di Nixon, in un momento in cui la controcultura negli Stati Uniti attraversava una fase di crisi di identità: il movimento aveva cominciato a sfaldarsi, un'estate come quella di tre anni prima non si sarebbe potuta ripetere tanto facilmente, si era consumata l'energia, era ri-cominciata la vita più ordinaria. Perché in realtà *Millhouse: A White Comedy* è un testo generazionale: un film che proviene da un certo tempo e un certo luogo, destinato a un certo tempo e un certo luogo, e a un pubblico in particolare – il fatto che ancora funzioni è un altro discorso, per quanto sia un dato notevole.

Al pari delle opere precedenti di Emile de Antonio, *Millhouse: A White Comedy* è fondamentalmente un film di montaggio costruito con girato già esistente, soprattutto televisivo, piratato,² con l'aggiunta di poche interviste realizzate ad hoc con, fra gli altri, i giornalisti Joe McGinnis e Jules Witcover e il politico Jerry Vorhiss (contro il quale Nixon aveva vinto nel 1946 diffondendo la diceria che fosse un *Pinko*, un "Roseo", ovvero un simpatizzante dei comunisti). Le interviste costituiscono un dieci-quindici per cento della durata del film e tendono a essere utilizzate come "riassunti aneddotici", ponti narrativi, a volte cardini: devono far funzionare il materiale, sono subordinate alle immagini recuperate; solo in pochi casi il regista utilizza le interviste per mettere in discussione il girato "storico", per metterlo in prospettiva o dargli un'altra interpretazione. Questo perché per Emile de Antonio la storia sta nel materiale stesso – badate bene: nel materiale stesso.

Millhouse: A White Comedy era nato da un tentativo di portare sullo schermo del materiale nixoniano di repertorio, il discorso televisivo del 1952, noto anche come Checkers speech (dal nome del cane menzionato dal candidato): Emile de Antonio intendeva utilizzarlo come mossa contro Nixon durante le elezioni del 1968 per dare ai più giovani un'idea (o più probabilmente, un monito) del mondo dal quale veniva Nixon e che in lui si coagulava; risultò che il discorso non si poteva usare poiché Nixon stesso ne aveva acquistato i diritti.³ Prende così forma l'idea, nei giorni della sconfitta, mentre il regista era al lavoro su *America Is Hard to See* (una meditazione sul fallimento da parte della Nuova Sinistra statunitense nel creare un contatto decisivo con la politica organizzata, o Establishment), di fare un film sull'America che aveva vinto, l'America maggioritaria, per così dire; una commedia, perché ci si poteva soltanto ridere sopra, per non diventarci matti. Emile de Antonio gioca a ruota libera con un umorismo graffiante, autorivelatore, per la maggior parte del tempo, con fare sciolto, un po' folle, senza minimamente preoccuparsi delle ovvietà e delle ingenuità. Cavolo, se Bob Hope va alla Casa Bianca a raccontare barzellette omofobiche, perché non presentare Nixon in America Latina con un *jingle* della Banana Chiquita? Fin qui, molto insolito: se Emile de Antonio ha sempre professato un grande amore per la commedia del genere più anarchico (i fratelli Marx, W.C. Fields ecc.), "humour" non è esattamente la prima parola che viene in mente alla visione delle sue opere; ma poi: Richard Nixon è stato il suo primo soggetto la cui anamnesi audiovisiva offrì in grandi quantità occasioni per grasse risate e sorrisi che si congelano a metà strada. Solo quando il film affronta eventi più recenti, avvicinandosi all'epoca in cui è stato realizzato, Emile de Antonio ingrana la marcia bassa, a lui più congeniale – il tono diventa più cupo, il montaggio più serrato e agit-prop, come nelle riprese della convention repubblicana del 1968 a Miami, con la polizia che carica in ordine sparso i manifestanti afroamericani, alternate nel montaggio a brani inneggianti alla legge e all'ordine selezionati da alcuni dei discorsi più ignobili del presidente eletto; o quando vengono fatti i conti in tasca alla guerra in Vietnam in corso, sedici milioni di vietnamiti, un milione di essi deceduti, diversi altri milioni feriti, e così via. Il film sembra dire che ok, un sacco di cose di allora sembrano ridicole, ma poi si sono trasformate in qualcosa di peggiore: il gioco si è fatto serio. Ed è ora di affrontarlo seriamente. È in ballo una nuova elezione...

È strano rendersi conto che i commentatori dell'epoca evidentemente non hanno notato come il film fosse uno strumento da agitatore

molto ben calibrato. Visto oggi, *Millhouse: A White Comedy* dà la sensazione che sia stato realizzato come oggetto audiovisivo intorno al quale potesse riaggregarsi la sinistra, novanta minuti di causa comune, di ricordi condivisi. Criticare il film perché predicava ai convertiti significa dimenticare che è esattamente ai convertiti che si rivolgeva il film, per riconquistarli alla fede, e alla battaglia. Uniti.

È triste constatarlo, ma non funzionò. Nixon riuscì a farsi rieleggere nel 1972. Fu quella che la gente comunemente chiama una vittoria schiacciante. Quell'anno il "partito dell'Asino" non destava alcuna preoccupazione: troppo preso dalle divisioni interne. Come la sinistra.

Millhouse: A White Comedy è un titolo assai strano, denso di ambiguità. "Millhouse" è ovviamente una corruzione con tanto di gioco di parole sul secondo nome di Nixon, che è a sua volta una corruzione di "Mulhouse", la cittadina dell'Alsazia da cui sembra provenisse la famiglia materna – quindi la corruzione di una corruzione che diventa uno stato di cose corrotto dove il Nero diventa Bianco, il che ci porta a cogliere uno dei sensi di *White Comedy*; l'altro sarebbe Bianco, White, come in Wasp [White Anglo-Saxon Protestant, *NdT*] ma senza l'accezione religiosa della parola; cioè a dire Nixonland, il paese nixoniano, è una Terra dell'Uomo Bianco – niente negri, niente *jigs, spigs, chinks*⁴ (con tutte quelle "i")... (non che il quacchero Nixon avrebbe mai ammesso una cosa del genere, almeno in pubblico). Un sacco di gente riteneva che "Millhouse" fosse un riferimento a Nixon stesso in quanto pietra molare appesa al collo di tutti; secondo altri vi è un riferimento alle catene di montaggio,⁵ e in tal caso "millhouse" sottintenderebbe che gli Stati Uniti siano diventati un carcere di massima sicurezza con all'ordine del giorno i lavori forzati (è provato che all'epoca stesse pensando ad Attica e San Quentin). C'è anche da considerare che, se si legge il titolo velocemente, si "inciampa" nella Casa Bianca [White House..., *NdT*].

Indipendentemente da ciò che può significare "Millhouse", o da ciò che si supponeva dovesse significare, è comunque il nome del protagonista. Emile de Antonio nelle didascalie si riferisce costantemente a Nixon chiamandolo "Millhouse", come se fosse un personaggio, inteso come elemento di finzione. Il fatto che si tratti di simulacri diventa manifesto nella prima scena del film: Nixon viene presentato tramite la sua statua di cera, cui stanno assemblando la testa; e questo è di facile lettura, in quanto rimanda all'idea del "nuovo Nixon", alla sua capacità di adattamento, ma anche al dubbio se davvero esista *un Nixon*, o se *Nixon* non sia un guscio che, stante *determinate necessità*, abbia preso

forme umane. Ovvero *Nixon* non è tanto una persona quanto uno stato d'animo e una congiuntura. Ergo *Millhouse*. *Nixon n'existe pas*.

Altrimenti detto: Nixon ovvero Millhouse è soprattutto un attore⁶ della politica, il protagonista di una lunga soap opera trans-mediale. Nixon aveva effettivamente preso lezioni di recitazione. E aveva anche l'istinto per la telecamera tipico dell'attore; tanto che più tardi avrebbe spesso "diretto" le proprie apparizioni in televisione, sapendo come farsi riprendere per apparire al meglio, o più esattamente nel modo più efficace; per non parlare del fatto che era cosciente della maggiore sicurezza offerta dalle campagne televisive, che si svolgono in un contesto controllato al 100%, rispetto ai viaggi attraverso il paese e agli incontri diretti con la gente. Si arguisce anche che Nixon avesse capito che il tipo di recitazione che faceva per lui non era del genere più discreto: la scuola televisiva della gigioneria andava benissimo.⁷

Allo stesso modo è difficile credere alla vicenda relativa a Alger Hiss, compresa la storia della zucca, così stucchevole, da preistoria della televisione nella forma più immediata, eppure sembra che ci abbia creduto tanta gente. C'era qualcosa che per loro suonava vero, nell'idea che ci fosse in giro qualcuno di alieno pronto a incastrarli. Il cosiddetto Checkers speech, in questo senso, è televisione standard al livello più pacchiano, e l'Ultima Conferenza Stampa un altro passo avanti nell'evoluzione della tv... Da notare nel Checkers speech la grande distanza fisica fra Nixon e la moglie Pat, la quale rimane invisibile per parecchio tempo fino a che non viene incorporata nell'immagine grazie a una lunga carrellata all'indietro rispetto al mezzobusto di Nixon, un movimento all'indietro che sembra non finire mai, rivelando questo aberrante vuoto alla sinistra di Nixon (destra per lo spettatore) fino a che la moglie non entra nell'inquadratura, seduta lì contenta e sorridente, con il volto che sembra una maschera... C'è della furbizia in quello spazio, nel modo in cui viene rivelato, nel modo in cui rafforza l'impressione di trovarsi su un set, la fondamentale mediocrità che così bene s'intona con le dichiarazioni di quasi nullatenenza da parte di Nixon. In tutto il materiale utilizzato da Emile de Antonio, Nixon sembra stia recitando; viene da chiedersi se perfino l'apparente candore della mostra di goffaggine che fa Nixon quando va a pescare con Eisenhower non sia in realtà una parte accuratamente studiata per accattivarsi lo spettatore (figlio impacciato e padre capace...); ma, recitazione o no, Nixon risulta accattivante. E questa è la cosa più strana a proposito di *Millhouse: A White Comedy*: de Antonio non è totalmente insensibile nei confronti di Nixon, certo lo disprezza – legittimamente – sul piano politico, ma rie-

sce anche a scorgere in lui l'anima perduta, il ragazzo che si è fatto uomo conservando qualcosa di essenziale della propria umanità racchiuso dentro di sé, in un posto che conosce lui solo. Nixon aveva delle qualità, e c'è qualcosa di commovente in questo individuo pericoloso che ha fatto la sua ostinata scalata al potere impiegando tutti i trucchi del mestiere; eppure, è un uomo che sembra costantemente riflettere accanto a se stesso. *Millhouse: A White Comedy* dà spesso l'impressione di essere un film su quell'uomo accanto.

Quell'uomo che sembra aver guardato troppo spesso al mondo come a qualcosa di astratto, per di più – basti pensare a tutte le metafore sportive (e in particolare connesse al football) che impiegava in modo così inappropriato da lasciare a volte gli interlocutori a bocca aperta. Uno dei momenti più inquietanti di *Millhouse: A White Comedy* è quello in cui il regista alterna le immagini di un discorso di Nixon con una scena dal film di Lloyd Bacon *Knute Rockne: All American* (1940), un peana al legendario allenatore del Notre Dame, norvegese di nascita. E non si tratta di una scena qualsiasi, no: è quella con «Win one for the Gipper» del discorso di Ronald Reagan,⁸ che qui interpreta la stella del Notre Dame, George “The Gipper” Gipp. Reagan: l'altra catastrofe nella politica statunitense dopo Nixon, come si diceva durante la campagna elettorale. Evidentemente de Antonio sapeva come sarebbero andate le cose...

Ma, per tornare a Nixon, nel film c'è un momento straordinario in cui il regista riesce a cogliere perfettamente la personalità divisa di Nixon, così come la sua capacità di adattamento: monta uno dei suoi discorsi alternandolo con quello di Martin Luther King «I have a dream...». Nota bene: non gli mette in bocca le parole di Martin Luther King, come è stato affermato, bensì inserisce dei passaggi del discorso di quest'ultimo in un discorso di Nixon. In questo modo, Emile de Antonio riusciva a dimostrare che Nixon era in grado di parlare in maniera simile a King, con giri di frase simili, figure retoriche simili, imitandone perfino il ritmo della battuta e così via. In breve: Nixon, ovvero i Repubblicani, si erano evidentemente assimilati alla nuova era, e con successo. Ugualmente indicativa è la scena in cui i reporter chiedono, rivolgendosi principalmente agli anziani, se si possa veramente parlare di un nuovo Nixon: la risposta è prevalentemente negativa. “Gli anziani”, poi, è un motivo ricorrente nel film: il pubblico (e l'elettorato) di Nixon viene di solito rappresentato come fosse composto unicamente di anziani, e l'effetto complessivo è un po' irritante, come se in Nixonland il tempo si fosse fermato, come se fosse sempre lo stesso pubblico dei ceti medi e

inferiori – la gente di Nixon, l’ambiente sociale da cui proveniva – ultrasessantenni, che continua a dargli retta, pazientemente, dai primi anni cinquanta. Davvero strano diventa quando Nixon deve tentare di confrontarsi con la gioventù alla moda, per esempio quando una band composta quasi solo da liceali sexy con l’ammiccante look anni sessanta intona una canzoncina su Nixon il salvatore – che le guarda un tantino perplesso.

Un mondo diviso e fuori dai cardini trova il perfetto ritratto artistico in *Millhouse: A White Comedy*, un film che va avanti e indietro nel tempo, un film su un paese talmente spaccato che sembra che la gente viva in ere diverse. Un paese che è diventato un set da film televisivo della settimana. Il finale è un po’ brusco – di sicuro qualcosa bisognava fare.

(Traduzione di Carla Scura)

Note

¹ Sto raccontando la storia in questo modo perché l’anno scorso ho notato qualcosa di simile in Austria con Jörg Haider, un uomo di estrema destra: sono rimasti scioccati anche gli elettori di sinistra – soprattutto la fascia d’età dei trentenni – in quanto all’improvviso il loro sistema di riferimento politico è crollato. Per la maggior parte di loro la politica era Haider, o più precisamente coincideva con l’essere contro Haider: e ora che lui non c’è più non hanno idea di come fare politica.

² Sembra che Emile de Antonio si sia fatto fare un bel regalo da parte di due simpatici piccoli sovversivi che per lui hanno ripulito le teche della Nbc. I due si sono beccati mille dollari secchi a mo’ di compenso per la rivoluzionaria impresa. Questo se crediamo ai diari di Emile, ma perché non dovremmo? Ufficialmente all’epoca il regista ha sostenuto di avere acquistato il girato dalla Abc perché praticavano dei prezzi più accessibili... In questo senso altra annotazione importante riguarda L. Bridge, accreditato come responsabile della musica; nella realtà non esiste nessun L. Bridge, è solo un nome dato a copertura della musica protetta dai diritti d’autore.

³ Se si va a vedere *The Movie Orgy*, film di Joe Dante e Jon Davison presentato per la prima volta nel 1966, questa versione risulta meno credibile, in quanto la presenza del Checkers speech del 1952 è prominente in questo capolavoro di montaggio realizzato, proprio come *Millhouse*, principalmente con materiale televisivo. Il punto è che Dante & Davison hanno costantemente rimesso le mani sulla loro opera, la cui versione breve dura qualcosa come tre ore, mentre si dice che quella lunga arrivi a sette ore, praticamente un *all-nighter*; strada facendo è stato aggiunto materiale nuovo, e la versione più recente, trasferita su supporto digitale, della durata di quattro ore e quaranta minuti, con il sottotitolo *The Ultimate Edition* (2009), riporta almeno una scena che, a giudicare dal materiale – gli stacchi di montaggio non hanno quel tocco rude di celluloidi, né le immagini quello splendore smorzato da digi-trasferimento... –, è stata inserita dopo; questo significa che il Checkers speech può essere un’aggiunta posteriore, risalente all’epoca in cui le

barzellette su Nixon erano diventate d'obbligo all'università, ma non necessariamente: magari sta lì fin dal 1966; il che significherebbe che, anche se Nixon possedeva il girato, nel 1968 il discorso del 1952 circolava... comunque.

⁴ Jigs – negri; spigs – ispanici; chinks – cinesi [NdT].

⁵ Per traslazione rispetto al significato di *mill*, “fabbrica” [NdT].

⁶ È qui opportuno ricordare che in occasione delle elezioni di metà mandato al Senato, nel 1950, Nixon ha effettivamente sconfitto una ex attrice, Helen Gahagan Douglas, sempre diffamandola come *Pinko*.

⁷ È interessante che Emile de Antonio non abbia inserito nel film uno dei momenti di recitazione più bizzarri che Nixon abbia offerto: nel corso del primo dibattito presidenziale con Kennedy, un Nixon lievemente indisposto pensò di migliorare il suo aspetto con un po' di trucco, cosa che pare abbia avuto l'effetto opposto, dandogli una pessima cera (e questo dovrà pur dire qualcosa, se si considera la sua espressione spesso cerea...). C'è chi sostiene che Nixon abbia perso le elezioni in televisione, e che coloro che avevano seguito il dibattito alla radio erano convinti che avrebbe vinto lui, per le sole virtù oratorie.

⁸ Il discorso di Rockne alla squadra del Notre Dame, in un momento in cui incombeva la sconfitta: «E l'ultima cosa che [Gipper morente, NdT] mi disse fu: “Rock, quando a volte la squadra combatte e i ragazzi si trovano in difficoltà, di loro di tirare fuori tutte le energie e vincere per il Gipper”».

Il nuovo mondo

Rinaldo Censi

La prima mondiale di *Painters Painting* si tiene il 26 maggio del 1972, presso l'American Film Institute Theater di Washington D.C. Nel pieghevole distribuito all'ingresso ritroviamo una dichiarazione del regista, Emile de Antonio: «The arts have always been the worm in the apple of socialism».¹ La frase è così precisa e acuta nella sua forza plastica che per alcuni istanti abbiamo pensato di intitolare così il nostro intervento. Le arti sono sempre state il baco nella mela del socialismo. Mele bacate, diremmo. Insetti larvali scavano tunnel al loro interno. La questione è cruciale, ed esemplifica quella che possiamo considerare la contraddittorietà del pensiero di Emile de Antonio. Famoso per i suoi documentari profondamente politici, capaci di scavare nelle pieghe della storia americana (McCarthy, Vietnam, Nixon, per esempio), molti si sono chiesti perché egli abbia realizzato un film sulla situazione dell'arte in America, dal 1940 al 1970, arrivando a considerare il film, *Painters Painting*, come un'aberrazione nella sua carriera. Tanto che lo stesso filmmaker ha per anni interiorizzato una sorta di autocensura, arrivando quasi a negare il film, come fosse una sorta di macchia nella sua carriera. Un errore grossolano, evidentemente, dettato appunto da questa duplicità, o, meglio, contraddittorietà, tra un fare politico e sociale, da una parte, e l'arte dall'altra. Come se la prima istanza dovesse inibire la seconda.

Concettualizzare questa contraddizione? Tentare di giungere a un equilibrio, come una sorta di funambolo? La questione è annosa, e certamente nota; è stata sviscerata e analizzata in ogni salsa, in ogni condizione: qual è il fine dell'arte? Possiede una funzione sociale? Adorno è un pensatore non estraneo a de Antonio. Forse la funzione dell'arte è quella di non averne una: «Sociale nell'arte è il suo movimento immanente contro la società, non la sua manifesta presa di posizione. [...] Finché delle opere d'arte è predicabile una funzione sociale, questa consiste nella loro mancanza di funzione».²

Se l'arte deve combattere la quotidianità della borghesia, se deve essere in grado di criticarla, dovrà forse fare a meno della sua funzione, per evitare che questa venga a sua volta assoggettata a scopi posti dall'esterno. Per esempio il suo effetto, esterno all'opera, appunto.³ È una lotta tra l'opera e il suo effetto; tra la verità di una produzione e la sua reificazione, che devitalizza l'essenza dell'opera.

Come uscirne? Come liberarsi del baco che scava nel frutto? Magari ricominciando da zero, attuando una sorta di tabula rasa. Un po' ciò che ha tentato un manipolo di artisti a New York, verso il 1940. Stiamo parlando di quella che volgarmente viene chiamata New York School: artisti e *milieu* che Emile de Antonio conosceva perfettamente. Tanto da decidersi a filmarli, verso il 1969, consigliato da sua moglie Terry, trattenendo su pellicola forse per l'ultima volta un microcosmo raccolto ed esposto al Metropolitan Museum da Henry Geldzahler in una mostra intitolata *New York Painting and Sculpture: 1940-1970*.⁴

Il film è composto da inquadrature a colori dei dipinti, filmati di notte da de Antonio e la sua troupe leggera, mentre il museo era chiuso. Ci sono numerose storie divertenti al riguardo. Per esempio quelle sui guardiani obbligati a sorvegliare le riprese, i quali si rivolgevano stupiti a de Antonio, chiedendogli per quale motivo insistessero a filmare quegli orrori, mentre potevano tranquillamente riprendere un Rembrandt, poco più in là.⁵ Oppure storie più bizzarre, come la confessione di avere attaccato del nastro adesivo su alcune cornici in metallo per evitarne i riflessi, mentre venivano illuminati i quadri. Anche in questo caso, la soluzione viene trovata dopo avere ingurgitato parecchie lattine di birra. I guardiani guardavano da un'altra parte. L'alcool ha un certo peso in questa storia... (Andy Warhol gira nel 1965 un film su Emile de Antonio, il titolo è *Drink*). Oltre alle riprese a colori dei quadri, il film è composto da lunghe sequenze in bianco e nero (molto amato da de Antonio) dedicate alle conversazioni con gli artisti.

La *vernice* della mostra avviene il 18 ottobre 1969. Grande evento

mondano (band di rock'n'roll all'opera, il mondo della moda è presente al gran completo). Segno di una reificazione borghese? Di un effetto che nulla ha che fare con l'opera? È possibile. È – dopotutto – ciò che emerge dal finale del film. Ma ogni cosa a suo tempo. *Painters Painting*: ci sono artisti all'opera. O meglio: artisti e opere. Artisti di New York. E il *vernissage*? E il film?

de Antonio: Cosa ti è piaciuto di più nella mostra di Henry?

Warhol: Beh, non ho mai visto la mostra di Henry.

de Antonio: Non ci sei mai andato?

Warhol: Sono andato alla vernice ma non sono entrato. Ho fatto finta di essere Mrs. Geldzahler e invitavo tutti a entrare... Così non l'ho mai vista e Henry non lo sa. Forse la vedrò nel tuo film.⁶

Entriamo nel film, dunque. Magari solo per raccontarlo a Warhol.

La New York School esiste solo in California

La prima inquadratura è di cruciale importanza. Sulle immagini di quello che sembra un quadro composto da strisce verticali, scorre la voce fuori campo di Philip Leider e il titolo del film. Si tratta di un testo pre-gno di risonanze politiche e – insieme – di una traccia per comprendere lo spirito di questi pittori americani.

È un attacco alla violenza di una nazione, la cui forza di accelerazione tecnologica e industriale ha davvero sfigurato il paesaggio circostante, anche quello culturale, tanto da rendere obsolete alcune forme pittoriche che tentavano di catturarne la realtà. Così, mentre la voce fuori campo cita Mondrian e Picasso come lezioni per un possibile riscatto, la macchina da presa inizia uno zoom indietro, allargando il quadro, scoprendo una serie di minuscoli quadrati rossi (facendolo davvero somigliare a un Mondrian).

Questo zoom insistito continua il suo movimento a ritroso, tanto che alla fine comprendiamo di trovarci in realtà dinanzi alla struttura di un palazzo. La macchina da presa fa una panoramica verso sinistra sullo skyline di New York.

Il film è il resoconto, la testimonianza, di questa accelerazione folle, tanto da rendere mosse le immagini, tanto da far perdere definitivamente i connotati al paesaggio, rendendolo astratto, una massa cromatica. È come se le teorie dell'imitazione fossero finite in una centrifuga. È il re-

soconto di come l'America abbia trovato nella struttura di una tela, nella sua superficie, nelle sue dimensioni, nel colore e non nell'ideale della natura circostante, da rappresentare, il soggetto di un'arte totalmente libera. Un'arte nazionale? Di certo newyorkese. È il percorso del film e della mostra di Henry Geldzahler: espressionismo astratto, action painting, modernismo, pop art, minimal art.⁷ Lawrence Alloway ha perfettamente circoscritto la questione, che è quella, annosa, dell'imitazione. Che cos'è il realismo in pittura? L'arte realista non è il riverbero di un mondo oggettivo, è piuttosto un'organizzazione, di cui uno dei fattori è la referenza a oggetti e spazi del mondo in cui viviamo. Il solo modo di inserirli in un'opera dipende dal modo in cui l'artista li codifica.⁸

Nel film, le interviste, le tele esposte degli artisti cercano di circoscrivere gli spostamenti, gli scarti a lato, le opposizioni che si annidano dietro a questa posizione che Greenberg chiama modernista e che possiamo riassumere nella questione del realismo in pittura. Ed è vero che ogni artista fa i conti con una realtà differente: Pollock e il dripping; Jasper Johns e le sue bandiere, i suoi bersagli; Willem de Kooning e le sue donne; Barnett Newman e le sue *zip*; i neri monocromi, la pittura quasi meccanica di Frank Stella.

Che cos'è dunque la New York School? Stando a quanto afferma Barnett Newman, nulla: «Non è mai stato un movimento nel senso corrente di uno stile, ma un gruppo di voci personali». Tanto che per Newman la New York School esiste solo in California.⁹

Sempre Barnett Newman ricorda un incontro con Willem de Kooning, piuttosto rivelatore: «Bill mi ha detto: “La storia dell'arte è una zuppiera che contiene zuppa d'alfabeto; l'artista vi allunga il cucchiaino e vi estrae le lettere che preferisce; quali lettere vorresti, Barney?”. Io non sapevo cosa rispondere; voglio dire, non sarebbe stato educato dirgli che non avevo nulla a che fare con quella zuppiera».¹⁰

A ognuno la sua realtà, la sua lettera dell'alfabeto. Un gruppo di voci personali, artisti, collezionisti, critici: Leo Castelli, Helen Frankenthaler, Clement Greenberg, Thomas B. Hess, Jasper Johns, Willem de Kooning, Robert Motherwell, Barnett Newman, Kenneth Noland, Jules Olitski, Larry Poons, Robert Rauschenberg, William Rubin, Ethel e Robert Scull, Frank Stella, Andy Warhol. Sono i protagonisti di questo film. Voci personali: anche nei gusti alcolici. Molto alcool è girato sul set: Barnett Newman, alla fine dell'intervista – l'ultima della sua vita, visto che morirà poco dopo (e de Antonio filmerà il suo studio, le grandi tele ancora appese alle pareti) –, è sbronzato di vodka. Rauschenberg, appollaiato su una scala di legno, davanti a una finestra, beve whisky, co-

me Jasper Johns. Greenberg tiene tra le dita il tipico bicchiere da cocktail martini... Ciò che forse li unisce è l'ampiezza dei loro atelier, e il rimbombo acustico tipico degli ampi spazi spogli, vuoti. Strati di pittura, latte di colore, grandi tele alle pareti. Tutto qua. E lavoro. Duro lavoro. Anche per Warhol, intervistato, colto nell'immagine riflessa di uno specchio, insieme a Brigid Polk.

de Antonio: Hai detto che tutti sono uguali e che volevi essere una macchina. È vero?

Warhol: È vero, Brigid?

Polk: No. Desidera solo che tutto sia più semplice. Al telefono la settimana scorsa mi ha detto: "Brigid, non sarebbe bello se la mattina ci potessimo svegliare alle dieci, se potessimo vedere tutti i film e le gallerie che vogliamo?"

Osservando le opere alle pareti, magnificamente riprese da Ed Emshwiller¹¹ (*Painters Painting* è uno dei più bei film sulla pittura: quadri a figura intera, leggeri zoom che scivolano in avanti o retrocedono, fluide panoramiche laterali, e il tutto filmato con una camera a spalla), qualcosa come un silenzio si impone. È forse questa, si nasconde qui – in ciò che si espone –, la frizione nei confronti di quella funzione sociale segnalata da Adorno? La presenza di un mondo sconosciuto dipinto da alieni?

Prendiamo Frank Stella, per esempio. Uno dei primi pittori a rimettere in causa tutto ciò che nell'arte astratta era ancora radicato, in fondo, in maniera carsica, alla tradizione figurativa: i rapporti figura-sfondo, la gerarchia delle porzioni spaziali del campo, l'opposizione interno-esterno, lo spazio illusionista (il quadro come finestra).¹² I quadri di Stella sono una vera sfida percettiva: un'esperienza viva in cui nulla è descrittivo. Da qui i problemi. Ma, come afferma Stella, entrare in questa dimensione può essere un'esperienza toccante:

Penso che possa anche essere un'esperienza toccante. In altre parole, quell'inquietudine-confronto con il quadro, quel tipo di impatto visivo, quel modo che un'immagine ha di stamparsi, e quella certa sensazione della superficie dipinta che è davvero la superficie stessa, ecco, io credo fosse il tentativo di dare al quadro una vita propria in rapporto allo spettatore. Tutti i migliori quadri possiedono una vita propria.¹³

Ritorniamo di nuovo alla questione dell'effetto e – insieme – del realismo. Per uno spettatore ancora preso nelle maglie di una rappresentazione derivata dalla prospettiva rinascimentale, queste masse cromati-

che ben distese, quasi meccanicamente, ripetute, non dicono forse nulla. Eppure questi quadri possiedono una loro vita. E sebbene alla fine del film appaiano solitari, quasi snobbati dalla massa brulicante della *vernice*, essi contengono una speranza di riscatto per l'umanità. Ed è forse questo l'aspetto più politico del film di de Antonio, che emerge chiaramente dalle parole di Barnett Newman, con cui ci congediamo:

In una riunione, circa ventidue anni fa, mi è stato chiesto cosa volesse dire la mia pittura in termini di società, di mondo, di situazione. Risposi allora che se il mio lavoro fosse stato compreso in modo appropriato, questo avrebbe voluto dire la fine del capitalismo e del totalitarismo. Perché, dato che la mia pittura non era una disposizione di oggetti, una disposizione di spazi, o di elementi grafici, era una pittura aperta, che rappresentava cioè un mondo aperto, nella misura in cui pensavo – e ancora ne sono convinto – che, in termini di impatto sociale, il mio lavoro indichi la possibilità di una società aperta, di un mondo aperto, non chiuso, istituzionale.¹⁴

Le cose non sono andate in questo modo.

Note

¹ Ci avvaliamo delle notizie circostanziate contenute in Randolph Lewis, *Emile de Antonio. Radical filmmaker in Cold War America*, University of Wisconsin Press, Madison 2000, p. 168.

² Theodor W. Adorno, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 1978, p. 378.

³ «Nella decifrazione sociale dell'arte l'interesse deve volgersi alla produzione invece di lasciarsi tacitare dall'accertamento e dalla classificazione di effetti che spesso per motivi sociali divergono interamente dalle opere d'arte e dal loro contenuto sociale obiettivo», *ivi*, p. 380.

⁴ «Henry raccolse 408 lavori di quarantatré artisti. La stampa titolò “La mostra di Henry”, trattandola come un pettegolezzo *camp*, il che la rese tale. Ma non era così. Fu la migliore mostra mai esposta sulla pittura moderna di New York. Lavori contemporanei di tale qualità non verranno mai più messi insieme con tale ampiezza e in uno spazio imponente come quello, perfetto da filmare.» Emile de Antonio, *Introduction*, in *Id. e Mitch Tuchman, Painters Painting. A candid history of the modern art scene, 1940-1970*, Abbeville Press, New York 1984, p. 20 [traduzione nostra].

⁵ «Why film this garbage? It's awful» dichiara il responsabile della sicurezza, indicando un Olitski. Si veda Emile de Antonio, Mitch Tuchman, *Painters Painting*, *cit.*, p. 23. Parecchi giorni dopo, parecchie birre dopo, lo stesso responsabile si avvicinò a de Antonio, indicandogli un de Kooning: «You know, that's not too bad».

⁶ Henry, è ovviamente Henry Geldzahler. Warhol lo ritrae nel 1964 in un film di 100 mi-

nuti, strafatto di marijuana. Il film porta il suo nome, *Henry Geldzahler* (il quale ricorderà, forse a causa della marijuana: «Fu un'esperienza favolosa. Prima di tutto perché l'ora e mezza passò rapidamente»). Riportiamo dalla filmografia commentata, in Bernard Blistène, Jean-Michel Bouhours (a cura di), *Andy Warhol, cinéma*, Carré, Paris 1990, p. 255.

⁷ Ognuno di questi termini meriterebbe un discorso a parte. Rimandiamo al proposito a Lawrence Alloway, *Topics in american art since 1945*, Norton & Company, New York 1975. Ci limitiamo qui a segnalare il famoso testo di Clement Greenberg, *Modernist painting* (1961): «L'essenza del modernismo risiede, a mio vedere, nell'uso dei metodi caratteristici di una disciplina ai fini della critica della disciplina stessa, non allo scopo di sovvertirla, ma al fine di radicarla più saldamente nella sua area di competenza. [...] L'arte realistica e naturalistica aveva dissimulato i mezzi espressivi, usando l'arte per celare l'arte; il modernismo usava l'arte per richiamare l'attenzione sull'arte. Le limitazioni costitutive dei mezzi espressivi della pittura – la superficie piatta, la forma del supporto, le proprietà del colore – [...], nel modernismo si è pervenuti a considerarle come fattori positivi ed esse sono state apertamente riconosciute». Si veda C. Greenberg, *Pittura modernista*, in Giuseppe Di Giacomo, Claudio Zambianchi (a cura di), *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, Laterza, Roma 2008, p. 85.

⁸ Lawrence Alloway, *Realism as a problem*, in Richard Kalina (a cura di), *Imagining the present. Context, contest, and the role of the critic. Essays by Lawrence Alloway*, Routledge, New York 2006, pp. 227-229.

⁹ «The New York School, I find, exists only in California». Barnett Newman, *The New York School question. Interview with Neil A. Levine*, in John P. O'Neill (a cura di), *Barnett Newman. Selected writings and interviews*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1992, pp. 262-263 [traduzione nostra].

¹⁰ Barnett Newman, in Thomas B. Hess, *Barnett Newman*, The Museum of Modern Art, New York 1971, p. 16 [traduzione nostra]. Suddivisione e metafora culinaria: de Kooning divide gli artisti del ragù (legati alla tradizione, al tempo, alla lentezza, alla pazienza, all'impurità e alla complessità) da quelli del dado (più vicini al principio, all'essenza, la quintessenza, alla riduzione, non solo in senso culinario). Per de Kooning il cubo trattiene l'essenza del brodo, ma non sa trattenerne ciò che lo rende saporito. Si veda al riguardo Jean-Claude Lebensztejn, *Brouillon kubique*, "Cahiers du Musée national d'art moderne", 61, autunno 1997, pp. 4-19.

¹¹ Il lavoro di Ed Emshwiller meriterebbe forse più attenzione. Illustratore per riviste di fantascienza ("Galaxy", "The Magazine of Fantasy & Science Fiction"), filmmaker (tra i suoi lavori *Thanatopsis*, 1962, *Film with Three Dancers*, 1970, fino ai primi esperimenti di animazione in 3-D al computer, *Sunstone*, 1979), ha fotografato, tra gli altri, *Millhouse* (Emile de Antonio, 1971), *Don't Look Back* (Donn A. Pennebaker, 1967).

¹² Rimandiamo a Jean-Claude Lebensztejn, *L'étoile*, in *Zigzag*, Flammarion, Paris 1981, pp. 49-80, p. 54.

¹³ Frank Stella, in Emile de Antonio, Mitch Tuchman, *Painters Painting*, cit., p. 142 [traduzione nostra].

¹⁴ Barnett Newman, *ivi*, p. 159.

Wanted by FBI

14-377123

The persons shown here have been active members of the revolutionary Weathermen organization, an outgrowth of the Students for a Democratic Society (SDS).

Federal warrants have been issued concerning these individuals, charging them with a variety of Federal violations, including one or more of the following: Interstate Flight to Avoid Prosecution, Animal Larceny, Conspiracy, Destruction of Governmental Property and National Firearms Act.

These individuals should be considered dangerous because of their known advocacy and use of explosives, repeated violations of Federal and State laws, and known propensity for violence.

If you have information concerning these persons please contact your local FBI Office.



William Charles Ayers
W/M, 27, Dob 12/26/44,
5'10", 170, br hair,
br eyes. I.O. 4300



Judith Ellis Bissell
W/F, 28, Dob 3/6/47,
5'9", 118, br hair,
br eyes. I.O. 4401



Wiley Trim Bissell
W/M, 29, Dob 6/22/47,
5'11", 125, br hair,
br eyes. I.O. 4401



Eugene Weather
W/M, 20, Dob 5/14/43,
5'4", 138, br hair, blue eyes,
I.O. 4300



Susan Bates Clapp
W/M, 25, Dob 10/14/45,
6', 150, br hair,
br eyes.



Bernadette Rose Adams
W/F, 30, Dob 1/12/42,
5'5", 125, dk br hair,
br eyes. I.O. 4304

Film in fiamme I Weather Underground e il cinema

Nicole Brenez e David E. James

Il cammino dei Weather Underground incrocia quello di quattro grandi cineasti: Peter Whitehead, Edouard de Laurot, Emile de Antonio e Haskell Wexler.

Genesi e archeologia visuale dei Weather Underground: Peter Whitehead

In uno degli edifici dell'Università di Columbia, occupata dal 23 aprile 1968, c'è un cineasta, Peter Whitehead, che sta girando *The Fall*, deriva esistenziale di un'anima in pena che non trova la sua strada, cioè i mezzi per intervenire contro l'ingiustizia storica. La protesta si articola su più fronti: la guerra del Vietnam, l'apartheid razziale, la costruzione abusiva di un edificio, la partnership dell'Università con la Cia e l'Ida (Institute for Defense Analysis), che avevano affidato alla Columbia degli studi sulla ricerca militare, la controguerriglia e la repressione delle sommosse. Gli studenti occupano dunque quattro edifici del campus, piantano una bandiera rossa sul tetto del dipartimento di matematica, poi vengono fatti sloggiare con la forza la sera del 30 aprile, con un assalto della polizia che provoca centinaia di feriti e 712 arresti, filmato dall'interno

da Peter Whitehead e dall'esterno da una batteria di telecamere della televisione. Tra i leader di questa occupazione, Tom Hayden (futuro marito di Jane Fonda), John Jacobs, Mark Rudd, Bernardine Dhorn, Paul Auster, alcuni membri della Sas (Students' Afro-American Society), altri membri del Sds (Students for a Democratic Society). Come ben riassume Peter Whitehead nel 2007 in un film¹ di Chaab Mahmoud: «C'erano dei sognatori, negli anni sessanta...».

Svolta attivista e documentazione visiva: Edouard de Laurot

Per preparare la Convenzione del Sds di Chicago, un piccolo gruppo si ritrova attorno alla redazione di un manifesto che, per iniziativa di Terry Robbins, prende il titolo da una canzone di Bob Dylan, *Subterranean Homesick Blues*: «You don't need a weatherman to know which way the wind blows».² Si tratta, usando le parole di Bill Ayers, di creare un'Armata Rossa americana e di passare all'azione. È l'atto di nascita dei Weathermen, una decina di studenti, tra cui Diana Oughton, Kathy Boudin, Mark Rudd e Bernardine Dhorn. L'azione diretta («Bring the War Home»³) fremeva già negli animi di coloro che volevano bloccare l'escalation omicida in Vietnam. Durante la Convenzione del Sds il movimento si divide tra legalisti e illegalisti: numerosi gruppi rivoluzionari diventano autonomi, tra cui il Revolutionary Youth Movement (primo nome della Weather Underground Organization), che si ispira agli scritti di Ho Chi Minh, schierandosi quindi su una linea antimperialista, terzomondista e attivista.

Il 6 marzo 1970 una bomba esplode in una casa del Greenwich Village a New York. Tre giovani restano uccisi: Diana Oughton, Ted Gold e Terry Robbins, che avevano imparato da autodidatti a maneggiare gli esplosivi leggendo *The Blaster's Handbook*, un opuscolo del Dipartimento esplosivi dell'E.I. della Pont Corporation. Ne derivano tre conseguenze: il primo comunicato ufficiale dei Weathermen, *Dichiarazione di guerra*; a giugno, una riunione dei membri, che si battezzano ormai Underground, criticano la deriva militarista e rinunciano a ogni attentato contro le persone a favore degli attentati contro le istituzioni; le riprese in 16mm, realizzate dal cineasta Edouard de Laurot, della cerimonia organizzata in memoria delle tre vittime, durante la quale i partecipanti sono invitati a usare un candelotto di dinamite a guisa di cero.

Prairie Fire (verso John Gianvito)

Oggi conosciamo bene le azioni dei Weather Underground, dalla liberazione di Tim O'Leary fino alla collocazione di una bomba al Campidoglio. La loro specificità sta in un equilibrio inedito tra azione diretta e cultura hippie, che in parte si collega a una rete di attivisti molto poco ortodossi (secondo gli usuali criteri leninisti) entro cui i Weather Underground trovano fiancheggiatori per la loro logistica: il Brotherhood of Eternal Love, il Black Liberation Army e una rete senza nome composta da eroinomani, beatnik e prostitute... insomma, sul campo, i Weather Underground, piccolo gruppo di studenti per lo più borghesi, sono alleati al sottoproletariato e non al proletariato rivoluzionario.

Nel 1974 è tuttavia all'interno del quadro speculativo e della terminologia marxista-leninista che i Weather Underground redigono il loro manifesto, *Prateria in fiamme. Il programma politico dei Weather Underground*.⁴ Il titolo riprende la celebre frase di Lenin «basta una scintilla per incendiare la prateria», formula che definisce l'avanguardia illuminata, di cui Chris Marker aveva ripreso un'altra parola, Iskra (scintilla), per trasformarla in acronimo del suo gruppo produttivo. Questo libretto rosso e collettivo di 152 pagine, che costa 1 dollaro e 50 cent, afferma la necessità della lotta armata e si compone di sei sezioni, tante quante sono i fronti di lotta, redatte da ciascuno dei membri della Weather Underground Organization. Bernardine Dhorn redige il capitolo IV, consacrato al Terzo Mondo, Jeff Jones il capitolo II, consacrato al Vietnam, e, sebbene non figurati tra i firmatari dell'introduzione, Mark Rudd redige il capitolo III, consacrato alla storia degli Stati Uniti.

«La storia di un popolo è un'arma potente. Nelle mani degli oppressori, la storia viene travisata e ridicolizzata. Nell'arsenale della rivoluzione, la storia ci aiuta a trarre dure lezioni dalle lotte del passato e a identificare la resistenza. [...] La vera storia degli Stati Uniti è quasi completamente sconosciuta al popolo americano. Le parti più importanti sono state sepolte, falsificate, nascoste ai nostri occhi.»⁵ La sinottica delle lotte sviluppata dai Weathermen estende all'insieme dei conflitti di classe, di etnia, di sesso e alle guerre imperialiste il programma stabilito da Malcolm X nella sua conferenza del 24 giugno 1965, che poneva le basi di una storia afroamericana allora inesistente.⁶ Notiamo tra parentesi che questo capitolo, cronologia delle ingiustizie e delle forme di lotta a partire dalla resistenza indiana fino alle lotte femministe, costituisce una prefigurazione dell'ormai celebre *Storia del popolo americano*

di Howard Zinn (1981), che è essa stessa all'origine del capolavoro di John Gianvito *Profite Motive and the Whispering Wind* (2007).

Il manifesto dei Weather Underground viene distribuito in cinquemila esemplari nelle librerie di San Francisco; la sua esistenza e la sua lettura, raccomandatagli da Abbie Hoffman, spingono Emile de Antonio a realizzare nel 1976 *Underground*, documento unico sul percorso, le motivazioni e gli obiettivi di intellettuali rivoluzionari ansiosi di agire. Tra la pubblicazione di *Prateria in fiamme* e le riprese del film i Weather Underground si scindono in due: la May 19 Coalition e il Prairie Fire Collective. È con il secondo gruppo che Emile de Antonio entra in relazione: Billy Ayers, Kathy Boudin, Bernadine Dohrn, Jeff Jones e Cathy Wilkerson.

Clandestinità e pamphlet visivo: Emile de Antonio, Haskell Wexler, Mary Lampson

De Antonio recluta Mary Lampson e Haskell Wexler per il progetto di realizzazione di un film che avrebbe aiutato i Weather Underground a ottenere una pubblica voce. Tutti e tre sono veterani di importanti film politici, ma questo progetto è, secondo l'impressione dello stesso de Antonio, fundamentalmente impossibile; la caccia in corso da parte dell'Fbi gli impedisce di riprendere i volti dei latitanti, e ci si può aspettare che lo Stato persegua i registi e confischi il film prima che sia mai portato a termine. Tuttavia, dopo elaborate precauzioni di sicurezza, il 1° maggio 1975 – il giorno dopo la liberazione di Saigon – in una casa sicura a Los Angeles, sbarrata con delle assi, iniziano tre giorni di riprese delle interviste con cinque dei membri rimanenti.

Ripresi attraverso un tessuto semitrasparente o nel riflesso in uno specchio posto dietro di loro in modo che solo la parte posteriore delle loro teste sia visibile, i rivoluzionari elaborano la filosofia della Weather Underground Organization, raccontano le lotte che hanno ispirato la loro coscienza politica e gli atti insurrezionali cui hanno partecipato. Nel film finito, queste interviste sono appropriatamente alternate a sequenze documentarie⁷ delle attività politiche a cui i *radical* vengono associati: il movimento americano dei diritti civili, le lotte di liberazione cubana e vietnamita, il movimento internazionale contro la guerra, il movimento studentesco americano e lo sciopero della Columbia University. Sebbene la maggior parte del film sia costituito da questo montaggio di latitanti non identificabili e di filmati riciclati del movimento rivoluzionario internazionale, verso la fine alcuni membri del gruppo

entrano nello spazio sociale reale di Los Angeles e vengono ripresi mentre intervistano per strada persone della classe operaia fuori da uno dei centri cittadini di disoccupazione.

In un'altra occasione, quando i latitanti lasciano la casa, i filmmaker li accompagnano in un ospedale di una zona razziale mista, dove vengono ripresi dalle telecamere di sorveglianza della polizia di Los Angeles. Quando vengono identificati, la polizia avverte l'Fbi, che cita i registi a comparire davanti a un gran giurì, sperando di confiscare il negativo e i nastri audio e così di interrompere definitivamente il film, come era stato fatto con *Salth of the Earth* di Herbert J. Biberman (1954). Ma questa volta la comunità di Hollywood più liberal si espone a sostegno degli autori, il presidente della Screen Directors Guild legge una dichiarazione messa a verbale dal Congresso e il produttore Bert Schneider lancia una petizione firmata da William Friedkin, Terrence Malick, Arthur Penn, Sally Field... Le citazioni in giudizio sono ritirate, e anche se la sorveglianza dell'Fbi è continuata de Antonio e Lampson hanno potuto completare il film e metterlo in distribuzione.

La struttura formale di *Underground* riflette la collaborazione tra i due gruppi che si uniscono per realizzarlo. Come *Repression* (1970), un documentario dei Newsreel di Los Angeles, mostra direttamente sia le priorità politiche dei suoi realizzatori sia le condizioni della produzione stessa, con le sue due singolarità formali principali che esprimono soprattutto le priorità dell'essere un film *imperfetto*, brechtiano, e mostrano un'estetica simile a quella dei film politici coevi. In primo luogo, il fatto che incorpori altri film rivoluzionari (opera di de Antonio e Lampson durante il montaggio) crea un dialogo tra i *radical* all'interno del film (fotografato da Wexler) e lavoratori politici simili al di fuori del film, un dialogo tra il film stesso e gli altri film politici. La struttura dell'opera conferma quindi il collettivismo del gruppo e la sua solidarietà con movimenti progressisti internazionali, ricapitolando con i mezzi del cinema la sua stessa discussione e gli stessi processi decisionali che erano liberi e democratici, anche se solo entro parametri chiaramente delimitati. In secondo luogo, l'inquadratura di apertura su una garza quasi opaca distesa per tutto lo schermo, e i successivi teli e specchi, servono tutti a separare i suoni dalle immagini, dirigendo l'attenzione verso le analisi politiche in sé, impedendo così la loro assimilazione come espressione di personalità individuali. Mentre illustrano le modalità di produzione del film, questi impedimenti visivi sono anche l'allegoria della sua situazione sociale e della sua funzione. Come osserva uno degli intervistati, lo schermo che si frappone tra loro e gli spettatori «è una conseguenza della guerra in Viet-

nam. Stiamo cercando di arrivare attraverso di esso». Registrando e contemporaneamente mantenendo l'impossibilità di mostrare i volti dei latitanti, gli schermi sembrano delle barriere alla comunicazione; ma in realtà la rendono possibile. Permettono alle voci dei *radical* e quindi alle loro idee di diventare udibili, garantendo che i latitanti stessi rimangano invisibili – precisamente i termini del loro progetto politico.

Sebbene *Underground* avrebbe potuto essere realizzato altrove, è essenzialmente legato a Los Angeles. Riecheggiando le difficoltà, ma anche il successo, del lavoro di post-produzione di *Salt on the Earth*, Wexler fece sviluppare il film alla società di produzione di spot pubblicitari per cui lavorava, mentre de Antonio riuscì con un espediente a far trasferire il suono senza che fosse ascoltato dai tecnici di lavorazione, compiti che, se compiuti in altro modo, avrebbero sicuramente portato al rilevamento da parte dell'Fbi e all'interruzione definitiva del progetto. Non si sarebbe potuta immaginare metafora più eloquente, per la difficile condizione di un regista a Los Angeles che cerca di affiliarsi con la classe operaia, di quella dell'isolamento fortificato nella casa in cui venne girato il film, circondato da Hollywood e dall'Fbi e liberato solo dalla breve e quasi catastrofica incursione per le strade cittadine. Nonostante la convinzione rivoluzionaria dei Weather Underground fosse sincera, la loro intenzione e quella dei registi di incontrare la classe operaia sul ponte del cinema non era più fattibile. Quando il film esce, l'idealismo e l'avventurismo che aveva impregnato i *Days of Rage* sono praticamente inimmaginabili. La coscienza proletaria è stata dimenticata, e la violenza di Stato contro i poveri è diventata più feroce e assoluta che mai. *Underground* segna non la visione di un cinema della classe operaia a Los Angeles, ma solo un altro miraggio.

Uscita e autocritica

Beninteso, una campagna ultraviolenta accoglie il film, che viene proiettato solo nei campus. Per cinque anni de Antonio non trova più alcun produttore. Una delle sue migliori battute riassume le contraddizioni tra ideali e pratica vissute da ogni attivista: «Ho appena finito un film sui cristiani pacifisti, che sono le persone più forti che abbia incontrato da molto tempo. Mi piacerebbe davvero essere un cristiano pacifista. Ma c'è qualche problema: a) io non credo in Dio; b) io credo che la violenza sia necessaria».⁸ Nessuna posizione di ripiego è possibile.

Quanto ai membri della Weather Underground Organization, che

cosa pensavano del film? Da buon maoista, Bill Ayers si lascia andare naturalmente a un'autocritica in piena regola. «Emile de Antonio ha realizzato un film su di noi, quando eravamo all'apice della resistenza. Vedendo *Underground* anni dopo con un gruppo di giovani, ho avuto due distinte reazioni. Ho pensato che la politica – l'analisi della guerra e dell'aggressione, l'interpretazione del razzismo come strumento principale di divisione e controllo, la visione di un mondo fondato sull'ingiustizia – veniva trattata straordinariamente bene; mi hanno imbarazzato l'arroganza, il solipsismo, la certezza assoluta che noi e solo noi sapessimo cosa fare. La rigidità e il narcisismo. Ho visto di nuovo anche la potenziale inaffidabilità dell'impulso comunitario. Si rischia di rimanere preda di un facile credo, della risolutezza del nostro dogma».⁹

Nondimeno, aspettiamo ancora, da parte degli intellettuali occidentali che vivono nell'era della guerra in Irak, atti che siano coraggiosi quanto quelli che i Weathermen, il gruppo di *Underground* e tutti i loro compagni compirono contro la guerra del Vietnam.

(Traduzione di Linda Lupo e Federico Rossin)

Note

¹ Il cui titolo, *Il y avait des rêveurs* (2007), riprende la frase di Whitehead.

² «Non c'è bisogno di un meteorologo per sapere da che parte soffia il vento.»

³ «Portare la guerra in casa.»

⁴ Weathermen, *Prateria in fiamme. Il programma politico dei Weather Underground*, Collettivo editoriale Librirossi, Milano 1977.

⁵ Ivi, p. 44 [traduzione modificata].

⁶ Malcolm X, *On afro-american history* (1967), Pathfinder, New York 1990, pp. 27-28.

⁷ Gli estratti provengono dai seguenti film: *Attica* (1974) di Cinda Firestone; *Berkeley Streetfighting* (1968) di Stephen Lighthill; *Columbia Revolt* (1968), *San Francisco State: On Strike* (1969), *Only the Beginning* (1971) e *El Pueblo se Levanta* (1971) dei Newsreel; *Don't Bank on America* (1970) di Peter Biskind, Steve Hornick, John Manning; *Fidel* (1969) di Saul Landau e Irving Saraf; *In the Year of the Pig* (1968) dello stesso de Antonio; *Introduction to the Enemy* (1974) dello stesso Haskell Wexler, Jane Fonda, Tom Hayden e altri; *The Murder of Fred Hampton* (1971) di Mike Gray e Howard Alk; *The Sixth Side of the Pentagon* (1967) di Chris Marker; *The Streets Belong to the People* (1968) di Sarah Elbert.

⁸ Douglas Kellner e Dan Streible (a cura di), *Emile de Antonio: a reader*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2000, p. 392.

⁹ Bill Ayers, *Fugitive Days. Memorie dai Weather Underground*, Cox 18 Books, Milano 2007, pp. 374-375 [traduzione modificata].

In the King of Prussia



"And they shall beat their swords into plowshares"
—Book of Isaiah

an MPI release of a TURIN FILM presentation
starring MARTIN SHEEN • DANIEL BERRIGAN
produced and directed by EMILE de ANTONIO / music by JACKSON BROWNE
photography by JUDY IROLA / camera by JULIAN ABBO

Quando l'immagine si fa storia

Daniela Persico

«Fotografare un uomo è roba da nulla, bisognerebbe poter fotografare un mondo»¹ dichiarava Roberto Rossellini ai “Cahiers du Cinéma”, nel momento in cui si apprestava a elaborare la sua Enciclopedia cinematografica.

Il cinema dovrebbe essere un mezzo come un altro, forse più valido di altri, di descrivere la storia. Perché oltre a tutti i mezzi di trascrizione della realtà che già possediamo oggi abbiamo l'immagine, che ci presenta la gente così com'è, con quello che fa e quello che dice. I protagonisti della storia sono fotografati con la loro voce ed è importante sapere non solo quello che dicono ma come lo dicono. Ebbene, questi mezzi che il cinema possiede sono a volte serviti alla propaganda ma non sono mai stati utilizzati in maniera scientifica.²

Potremmo vedere rispecchiato il discorso rosselliniano sullo schermo cinematografico grazie al lavoro che a partire dagli anni sessanta un intellettuale americano aveva minuziosamente portato a compimento e che avrebbe segnato un nuovo modo di lavorare sull'immagine d'archivio. Emile de Antonio sfida «l'idiozia del *cinéma vérité*, il quale sostiene che la macchina da presa sia oggettiva»,³ impegnandosi in una

serie di ritratti di uomini del potere elaborati attraverso la loro rappresentazione pubblica. Film di montaggio in cui lo scenario politico dei suoi protagonisti-avversari (dal senatore Joseph McCarthy di *Point of Order*, 1963, al presidente Richard Nixon di *Millhouse*, 1971) si confronta con la loro immagine mediata. Così si esprime il dissenso di un filmmaker americano di sinistra che, disinnescando la propaganda, sa collocare i suoi ritratti in una dimensione storica, sconosciuta al cinema diretto.

Proprio mentre porta a compimento il suo lavoro di innesto tra interviste e immagini di repertorio in *In the Year of the Pig* (1968), film che resta uno spartiacque per la storia del documentario internazionale,⁴ de Antonio conosce Daniel Berrigan, l'uomo che sarà capace di farlo allontanare dal suo abituale metodo lavorativo e di farlo avvicinare a una "minoranza etica" lontana dalla sua. Un singolare compagno di battaglie, che non condivideva completamente gli ideali marxisti del regista.

Daniel e Philip Berrigan⁵ erano due fratelli appartenenti alla Chiesa cattolica: entrambi sacerdoti, spesso criticati a causa della loro rigorosa attività politica che si muoveva su più fronti, dalle manifestazioni pacifiche contro la guerra del Vietnam fino a quelle a sostegno del popolo palestinese, passando per il costante impegno contro il nucleare. Attorno a loro si radunava una piccola comunità pronta a bruciare le cartoline di leva, a marciare per la pace e anche a irrompere nelle zone di un potere che lede i diritti dei cittadini. Non distanti dallo spirito che in Italia fu incarnato da Aldo Capitini, i Berrigan fondarono un gruppo, i Plowshares Eight, che riprendeva il versetto biblico sulla non violenza. «Trasformate le spade in vomeri» (Michea 4, 2-4) recita il loro credo, da cui de Antonio resta affascinato: non un modello spirituale, bensì una pratica di resistenza al potere della maggioranza capace di perdurare negli anni, superando le diverse ondate d'avvenimenti e non cadendo nelle insidie della lotta armata.

Al crepuscolo di un'era (quella in cui gli scontri ideologici avevano l'assoluta preminenza) e dopo la disillusione provocata dalla deriva violenta dei Weather Underground (protagonisti del suo precedente documentario), de Antonio sceglie di accostarsi a una pratica che riconosce come "giusta" e realmente minoritaria, come si accorgerà lui stesso affrontando la produzione di *In the King of Prussia* (1982), film a sostegno dei Plowshares Eight.

In the King of Prussia: la finzione per una nuova realtà

Nel settembre del 1980, otto uomini e donne irrompono nella sede della General Electric nella città di King of Prussia, in Pennsylvania. Lì raggiungono il deposito delle testate nucleari e ne distruggono alcune con dei martelli, versano del sangue – che avevano portato con sé in fialette – su alcuni documenti governativi, e infine, seduti come per una messa, intonano canti e preghiere. Un atto di resistenza non violenta che infastidisce i poteri forti, seguendo un'idea di disobbedienza civile che tenta d'innescare una nuova responsabilità tra le istituzioni e i cittadini. I Plowshares Eight vengono citati in causa dalla General Electric: un processo che si preannuncia avere i toni di uno scontro tra Davide e Golia.

Avvertito dell'accaduto, de Antonio vuole sostenere i due fratelli e decide di trasformare il processo in un film. Anche se non ottiene i permessi per entrare nella corte e si accorge che i suoi abituali finanziatori⁶ non sostengono il progetto, non si arrende, scegliendo di abbracciare una nuova tecnologia (il video) e una nuova forma (la finzione).

Nonostante la sua attività cinematografica si svolga nel campo della militanza, de Antonio non si è mai confrontato con la tecnica leggera delle videocamere: la rapidità dei continui cambiamenti funzionali e la scarsa qualità delle immagini lo avevano finora allontanato dal video. Le ristrettezze economiche lo spingono però a utilizzarlo, anche grazie a un film italiano che lo aveva impressionato positivamente.⁷ A causa dei tempi serrati in cui si svolgono le riprese, però, de Antonio – e il suo operatore Judy Irola – non sfrutta le potenzialità del nuovo mezzo, anzi si avvicina all'estetica grezza della televisione. I colori impastati, l'immagine spesso fuori fuoco, i punti macchina ricorrenti possono persino far pensare a un tentativo dell'autore di calarsi nei panni di un regista televisivo (ma le riprese nei tribunali diventeranno un'abitudine nelle programmazioni soltanto dalla seconda metà degli anni ottanta).

Il vero problema che de Antonio si trova a dover affrontare resta la chiusura del processo, e la conseguente mancanza di documenti visivi alla base della testimonianza. Così, scegliendo di ricostruire l'azione in una sala di un oratorio newyorkese, per la prima volta il filmmaker passa alla finzione. Certo, una finzione ancorata al reale: la sceneggiatura è tratta da una sintesi dei documenti del processo e a ridare voce alle parole scritte vengono chiamati i Plowshares Eight, mentre i rappresentanti della General Electric e della giustizia sono interpretati da attori professionisti.

Il primo pensiero, suggerito dalla mancanza di precisione nella co-

struzione delle inquadrature, è che de Antonio volesse ricreare un'immagine d'archivio assente per poi farla comunicare diversamente in fase di montaggio. Così si spiegherebbero la fissità dei punti macchina e la mancanza di rigore che invece avevano contraddistinto le sofisticate interviste di *Underground* (1976). Contro questa ipotesi si pone il radicale cambiamento dell'autore nei confronti della vicenda che sta raccontando: non si tratta più di un'ossessiva immagine del potere da far collassare per svelare un nuovo volto dell'intera America, ma neppure è in gioco l'ambigua relazione con un gruppo che portò avanti un'esperienza di lotta limitata e chiusa in uno spazio-tempo (l'immagine alta che dichiara il dispositivo di *Underground*: uno specchio appoggiato alla parete capace di contenere in una superficie chiusa tutti gli attanti di quella storia). Le lotte dei fratelli Berrigan si svolgono dagli anni sessanta a oggi con le stesse pratiche, forse meno eversive ma capaci di resistere nel tempo.⁸ La posizione di de Antonio è dunque più simile a quella assunta nel suo lavoro sulla scena artistica newyorkese (*Painters Painting*, 1972), che, non a caso, è l'altro suo film ispirato da un'amicizia con i soggetti rappresentati, i quali con la loro opera, più che con i loro credo personali, hanno scritto una contro-storia americana. Anche *In the King of Prussia* inizia con la nuova arte: il titolo è scritto come un graffito su un muro, segno del desiderio delle persone di riprendersi in mano la città. Convinto della giusta battaglia combattuta dai Berrigan, de Antonio vuole implementare attraverso il suo cinema la portata dei loro gesti: la radicalità di una disobbedienza civile che rischia di passare inosservata. Lavora su due fronti: con l'astrazione del teatro sperimentale all'interno della sala processuale e con l'immediatezza del *cinéma vérité* per i momenti di vita comunitaria del gruppo. I fatti sono restituiti attraverso le dichiarazioni rilasciate al processo, in cui si vuole continuamente schivare, da parte della General Electric appoggiata dal giudice, l'esistenza del nucleare. Ripresi in uno spazio asettico, i Plowshares diventano la compagnia del Living Theatre: la loro unità, il gesto che accompagna la parola, i loro rifiuti scenografici segnano i punti più interessanti del film. La loro parola è accompagnata dall'artificiosità dei movimenti, creando un nuovo discorso: la fatica della verità imprigionata nella società americana. Berrigan innalza il film con il suo lungo sermone, da abile oratore, che con naturalezza parte dal proprio passato personale per prefigurare un futuro distrutto dal nucleare di cui tutti ci sentiremo partecipi. A lui si contrappone il letale giudice Samuel Salus, interpretato da Martin Sheen, portatore di una recitazione eccessiva e stereotipata di fronte alla spontaneità delle voci degli imputati.

Fuori dall'aula ci sono le piccole situazioni (incontri, manifestazioni, momenti di canto) in cui si partecipa alla costruzione di una nuova comunità, ripresa all'improvviso, ritagliando un posto per la videocamera tra di loro. Lì, tra suore e mamme, curiosi e sostenitori, vengono chiamati a testimoniare i saggi della società: scienziati, professori, filosofi che avrebbero voluto poter sostenere le posizioni dei Plowshares nell'aula del tribunale ma ne sono stati – come de Antonio – esclusi. Portano quindi in piazza la loro difesa costruendo una nuova giustizia che supera i muri di un edificio e anche il pubblico di un'aula. E se “gli otto” sono ritenuti colpevoli, a qualcosa la loro protesta è servita: un uomo tra la giuria – un meccanico – ha capito il senso della lotta non violenta ed è pronto a continuarla con i loro strumenti. Proprio quest'ultimo testimone degli avvenimenti diventa l'emblema di un messaggio comunicativo intessuto in maniera chiara da de Antonio: rappresenta il percorso di coscienza suggerito dalla parabola raccontata e prefigura la posizione dello spettatore ideale del film.

Al suo penultimo lavoro, de Antonio usa il cinema per costruire una realtà utopica: *In the King of Prussia* si trasforma in strumento di testimonianza, suscitando la concreta sensibilizzazione nei confronti di una possibile resistenza al potere dominante. Dopo la proiezione del video a Minneapolis si muove una manifestazione di più di trecento persone, provocate dalla visione dell'opera.

Il predicatore e la comunità

«L'amicizia per Platone e per gli altri autori classici era un risultato della vita civica ed era inconcepibile senza un tale contesto. La politica, intesa come un sistema di relazioni tra i cittadini, era ciò che rendeva possibile l'amicizia. Gli uomini moderni sono nella situazione opposta. Per noi, a cui manca una città nel senso greco del termine, l'amicizia deve venire prima e la virtù civica solo come sua conseguenza.»⁹

In questo film la prospettiva storica, propria dell'opera di de Antonio, è sostituita dall'incontro con l'altro, e solo in seconda istanza dalla dimensione comunitaria. Tutto inizia da una fascinazione: la resistenza di Berrigan, colui che, sebbene vicino nelle pratiche a de Antonio, nell'atto ultimo della scelta segue un modello divino. Proprio la radicalità che differenzia i due diventa materia cinematografica, in cui si esprime un'attrazione distaccata del regista nei confronti del religioso. Nell'impostazione schematica delle riprese nel tribunale, l'unico a rompere il

tempo della narrazione e a catalizzare lo sguardo su di sé è Daniel Berrigan, a cui de Antonio concede una lunga omelia in primo piano. L'unico che sa trasformare la sedia degli interrogatori in cattedra della predicazione, aiutato da un campo totale che incornicia la sua presenza nello spazio: alle spalle le finestre gotiche, tipiche degli edifici ecclesiastici.

La diversità tra i due permane, ma a prevalere è il gesto di raccontare una realtà distante da sé: *In the King of Prussia* resta una delle poche testimonianze cinematografiche di figure cattoliche americane alle prese con contestazioni politiche. Un mondo abbastanza noto eppure sommerso, fino a che proprio il popolare Michael Moore inserisce nel suo *Capitalism: A Love Story* (2009), un film sulla crisi economica negli Stati Uniti, degli esponenti della Chiesa cattolica (alcuni più freak, altri in clergyman) che apertamente dimostrano le loro resistenze al sistema economico del loro paese. Così si scopre una nuova fascinazione di Moore, a cui forse si può far risalire il tono predicatorio e la struttura a orologeria su cui si muovono tutti i suoi film. In quest'ultimo, per attecchire maggiormente alla buona retorica, Moore smette di forzare persino i suoi espedienti più riusciti: la prima persona (che continua a rimanere, ma diventa un esempio tra gli altri e non più l'istanza da cui tutto parte, si consuma e ritorna) e la dimensione ludica (legata alla messa in scena di se stesso e al sapiente uso delle animazioni, qui assente). Nonostante l'anticonformismo dei sacerdoti ripresi, il campo adottato è però quello di un rigoroso sermone domenicale, vicino alla cultura predicatoria di Moore più che alle parole degli intervistati stessi.

In de Antonio invece resta viva la dialettica tra fascino e distanza, tra pratiche e ideali. Il film non può trasformarsi in una roboante e convincente predica, ma può aprirsi verso i valori civici raggiunti insieme e pronti per essere consegnati alla collettività. Un film che potremmo chiamare "didattico" nella sua accezione più alta, rubando ancora una volta le parole a Roberto Rossellini e alla sua sognata televisione. Con un'urgenza molto simile, dall'Italia agli Stati Uniti, permane la volontà di testimoniare il passato attraverso figure di maestri. Ma soprattutto l'audacia di mettere in scena piccole comunità: sono loro la forza del film, la presenza di un'unità composta da chi sa ancora ascoltare l'altro, da chi vuole essere giusto, da chi sa sedersi e stare in silenzio.

E forse Berrigan nello sguardo amicale di de Antonio non è altro che un novello Socrate, circondato dai suoi discepoli, e convinto anche in punto di morte che «il posto di colui che insegue la giustizia è in mezzo a tutti, nella massa».¹⁰

Note

¹ Roberto Rossellini, *Il mio metodo. Scritti e interviste*, Marsilio, Venezia 1987, p. 277.

² *Ibidem*.

³ *Le documentaire se fête / Salute to the documentary*, Catalogue des manifestations pour le 50^{ème} anniversaire de l'Onf, Montréal, 16-25 giugno 1989 [traduzione nostra].

⁴ Si veda Bill Nichols, *Introduzione al documentario*, il Castoro, Milano 2006, p. 137.

⁵ Per il movimento antinuclearista cattolico americano si veda Howard Zinn, *A people's history of the United States: 1492- Present*, 2003 (terza edizione), Longman, London, pp. 488-489. Daniel Berrigan è anche presente – o meglio, lo è l'immagine della sua tomba – nello straordinario poema filmico di John Gianvito, *Profit Motive and the Whispering Wind* (2007), tratto idealmente dal libro di Zinn.

⁶ Sia ricchi mecenati che ebrei *liberal*, principali finanziatori dei lavori di Emile de Antonio, sono disturbati dal credo dei Berrigan, «le cui posizioni includevano opposizione all'aborto e sostegno all'Organizzazione per la liberazione delle Palestina», come si legge in Douglas Kellner e Dan Streible (a cura di), *Emile de Antonio: a reader*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000, p. 61.

⁷ De Antonio vide proprio quell'anno *Il mistero di Oberwald* di Michelangelo Antonioni (1981), presentato al New York Film Festival nel 1981.

⁸ «Fanno esattamente quello che dicono. Non ho mai conosciuto un marxista che lo abbia fatto per un così lungo periodo di tempo», in Randolph Lewis, *Emile de Antonio. Radical filmmaker in Cold War America*, University of Wisconsin Press, Madison 2000, p. 222 [traduzione nostra].

⁹ Ivan Illich, *Perversione del cristianesimo*, Quodlibet, Macerata 2008, p. 96.

¹⁰ Citazione da *Socrate* di Roberto Rossellini (1970).

Encals

October 14, 1941

(B-10)

①

10-2-8

MEMORANDUM FOR MR. L. W. C. SMITH
CHIEF, SPECIAL DEFENSE UNIT

There is transmitted herewith a dossier showing the information presently available in the files of this Bureau with respect to Emile F. A. Deaton, whose address is 421 Sunset Avenue, Scranton, Pennsylvania.

It is recommended that this individual be considered for custodial detention in the event of a national emergency. The information contained on the attached dossier constitutes the basis for appropriate consideration in this regard.

It should be understood, of course, that additional information may be received from time to time supplementing that already available in the Bureau's files, and as such data are received they will be made available to you so that the dossier in your possession may be supplemented thereby.

It will be greatly appreciated if you will advise this Bureau at your earliest convenience as to the decision reached in this case.

Very truly yours,

J. E. Hoover *J.E.H.*

John Edgar Hoover
Director

COMMUNICATIONS SECTION
OCT 15 1941
P. M.
FEDERAL BUREAU OF INVESTIGATION
U. S. DEPARTMENT OF JUSTICE

↑
E.H.

100-92158-4

OCT 27 1941

233

cf

Vita e dossier di un filmmaker anarchico

Jonathan Rosenbaum*

La questione per me, nell'opera di de Antonio, non è mai stata l'intelligenza – i suoi film sono pura intelligenza – ma l'intelligenza filmica. Il montaggio di *Point of Order* (1963) ha certamente questa intelligenza filmica, e così ce l'ha il potente inizio di *In the Year of the Pig* (1968), ma in entrambi i casi si trattava di manipolare in modo creativo del materiale d'archivio. Quando si tratta di filmare del materiale suo, de Antonio sembra considerare la macchina da presa come un meccanismo per registrare dei mezzibusti, piuttosto che come un mezzo espressivo in sé: la sua intelligenza si esprime cioè soprattutto nelle sue decisioni su cosa filmare e come montare, non sul come filmare.

Mr. Hoover and I (1989) è calibrato sul principio del mezzobusto in maniera anche più scoperta e inesorabile rispetto agli altri film, e, dal momento che il mezzobusto in questo caso è principalmente de Antonio stesso, si potrebbe supporre che questo sia il suo film meno cinematografico. In realtà, per il modo in cui è concepito e realizzato – filmato, parlato, e montato – risulta essere il suo film *più* cinematografico, un film che richiama l'attenzione proprio sulla sua costruzione in quanto

* Nuova versione, rivista e corretta per questo libro, di un saggio originariamente pubblicato in "Chicago Reader", 18 maggio 1990.

film, in un modo e a un livello che i suoi precedenti lavori non fanno. È un'opera che dichiara la fedeltà di de Antonio al minimalismo dei suoi amici del mondo dell'arte di New York, come John Cage e Andy Warhol e, come nelle loro opere migliori, non adotta il minimalismo solo come una posa estetica, ma come un mezzo funzionale a ottenere chiarezza.

Ritornando alla metà degli anni sessanta, Susan Sontag scrisse in lode di *Point of Order* che esso «estetizzava un evento pubblico di grande peso». *Mr. Hoover and I* estetizza un evento di grande peso privato – l'imbattersi di de Antonio nelle decine di migliaia di pagine a lui dedicate nel suo dossier Fbi. Lo estetizza attraverso la giustapposizione della chiarezza del minimalismo con l'oscurità interna ed esterna praticata dalla burocrazia dell'Fbi di J. Edgar Hoover. Il film si presenta come un'autobiografia che definisce se stessa dialetticamente e in modo convincente come un contro-testo sano opposto alla biografia folle di de Antonio compilata dall'Fbi. (Un esempio esilarante fra i tanti: nel periodo in cui stava facendo domanda per la scuola di volo, de Antonio pranzò con un amico rispettabile che gli chiese: «Allora, De, che cosa farai veramente quando crescerai?». «Penso che mi piacerebbe essere una melanzana» rispose lui, e circa tre decenni più tardi s'imbatté in questa dichiarazione solennemente registrata nel suo dossier dell'Fbi.) *Point of Order* ci costrinse a studiare le strategie estetiche sia di Joseph McCarthy sia dei suoi avversari: *Mr. Hoover and I* mette in primo piano le strategie estetiche di Hoover e di de Antonio. Entrambi i film, in ultima analisi, ci insegnano come arrivare a conclusioni politiche nell'atto stesso di mettere in atto la nostra critica dell'arte.

A causa di tutta la sua apparenza d'improvvisazione, *Mr. Hoover and I* ha avuto un periodo di gestazione insolitamente lungo. In un'intervista con Alan Rosenthal pubblicata originariamente nel 1978, de Antonio allude a «un film di finzione che voglio fare sulla mia vita. È iniziato come un'ossessione e ho iniziato a pensarci prima che realizzassimo il film sui Weather [*Underground*]. È iniziato quando ho presentato istanza al governo in base al *Freedom of Information Act*». De Antonio poi descrive l'esperienza di ricevere la prima parte, «quasi trecento pagine di documenti raccolti dall'Fbi sulla mia vita fino ai miei 24 anni». Il dossier è stato «avviato dalla mia domanda per la scuola di volo e da una commissione» e risaliva fino all'anno in cui de Antonio andò alla scuola elementare privata, all'età di 12 anni. De Antonio ha aggiunto che aveva inten-

zione di raccontare questa storia «molto spassionatamente», e che l'avrebbe fatto «con un film di finzione a causa delle leggi sulla diffamazione».

Ovviamente il progetto ha attraversato significativi cambiamenti nel corso dei successivi quindici anni o giù di lì, compresa l'eliminazione della forma finzione, ma l'idea di base – una volta che de Antonio ricevette il suo dossier Fbi – è rimasta la stessa. Nella sua forma definitiva, il film contiene otto tipi diversi di materiale documentario:

(1 e 2) de Antonio si rivolge alla macchina da presa in quelle che sembrano essere due diverse occasioni, in un interno urbano neutro, probabilmente proprio il suo appartamento di New York.

(3) De Antonio si rivolge all'uditorio di un college e risponde alle domande dopo la proiezione di *Point of Order*; alcuni riferimenti alle audizioni Iran-Contras chiariscono che la data è il 1987 o più tardi.

(4) De Antonio pone domande a John Cage a proposito dell'indeterminatezza come concetto e metodo estetico, in una cucina, mentre Cage sta preparando il pane. Questo materiale, si noti, non è stato girato da de Antonio ma dal filmmaker canadese Ron Mann (*Comic Book Confidential*, 1985; *Imagine the Sound*, 1981), ed è uno scarto di lavorazione del documentario di Mann *Poetry in Motion* (1985).

(5) De Antonio chiacchiera con sua moglie a casa mentre lei gli taglia i capelli.

(6) Un breve estratto con J. Edgar Hoover e Richard Nixon durante una cerimonia in cui Hoover presenta il presidente Nixon con un distintivo che lo rende membro onorario dell'Fbi; vengono fatte allusioni scherzose alla fallimentare richiesta di lavoro all'Fbi da parte di Nixon nel 1937.

(7) Fotografie di Hoover.

(8) Riprese di varie parti di documenti dell'Fbi.

I primi cinque tipi sono blocchi autonomi di materiale che si alternano per tutto il film. Il sesto, l'unico filmato d'archivio, appare come un blocco separato da qualche parte nel mezzo (seguito da un commento di de Antonio). Il settimo e l'ottavo sono usati con parsimonia per illustrare e sottolineare il commento di de Antonio (una fotografia di Hoover da bambino, però, è la prima cosa che vediamo nel film).

Una parte centrale del metodo del film consiste nel renderci consapevoli della distinzione di questi blocchi gli uni dagli altri. Allo stesso tempo, de Antonio fa liberamente dei tagli sia all'interno sia tra di loro al fine di seguire una sola linea di argomentazione – una linea che inizia

prendendo a soggetto il regista stesso e Hoover e poi si dirama fino a esplorare aspetti separati di ciascuno – e non rispetta sempre la progressione cronologica di ogni sequenza. All'inizio del film predominano inquadrature molto lunghe; alla fine, i tagli di montaggio diventano molto più frequenti.

Dopo i titoli di testa, de Antonio, in giacca e camicia, dice alla macchina da presa: «Se mi si chiedesse di scegliere un cattivo della storia di questo paese, non sarebbe Benedict Arnold, né sarebbero dei cospiratori comunisti, né sarebbero delle spie per i nazisti, perché, a eccezione di Arnold, la maggior parte di queste persone erano abbastanza impotenti, non avevano il potere di fare nulla. Ma Hoover, perché ebbe il potere per un così lungo periodo di tempo, perché esso era esercitato arbitrariamente, perché era esercitato con malvagità, senza alcun segno di giudizio o di qualsiasi senso di giustizia, perché era ostinato e capriccioso, perché si è fatto beffe della nostra Costituzione...». La sua frase è interrotta da un rapido taglio di montaggio, seguito da de Antonio che dice: «Non tagliare. Abbiamo tagliato dicendo che, naturalmente... Stiamo continuando?» Una voce fuori campo dice: «Sì», e de Antonio inizia una nuova frase su Hoover.

Un po' più tardi c'è un altro taglio dirompente, John Cage che mette dell'olio di mais e poi del pane in un tegame, mentre descrive le varie cose che sta facendo. Solo verso la fine di questa sequenza la macchina da presa si muove e rivela che Cage si rivolge a de Antonio dall'altra parte del bancone, e solo dopo ciò de Antonio richiama il fatto che si suppone parlino di indeterminatezza – a questo punto c'è un taglio di nuovo su de Antonio in giacca e camicia, che parla di Hoover.

Un po' più avanti, dopo che de Antonio, nell'auditorium del college, ha comparato le audizioni esercito-McCarthy con le audizioni Iran-Contras, c'è uno stacco su de Antonio che, mentre si sente il rumore meccanico della macchina da presa, dice: «Questo film, anche se probabilmente non sarà visto da molte persone, è un tentativo di sovversione. Questo film è un film sulla posizione. Sono contento che stiamo ascoltando il suono. Perché il processo di ogni arte non dovrebbe essere inserito in qualunque cosa sia quell'arte?».

Tutti e tre questi tagli dirompenti funzionano come cardini sottili e come digressioni nella discussione, piuttosto che come interruzioni irrilevanti. Nel primo e nel terzo siamo messi al corrente del processo di realizzazione del film, un gesto modernista che ci prepara a sua volta all'introduzione di Cage, che, come Warhol, può essere descritto come

uno degli ultimi modernisti (il minimalismo – da Beckett a Cage e Warhol – può essere descritto come l'ultimo respiro del modernismo, prima che fosse soppiantato dal post-modernismo).

La scena di Cage che prepara il pane, che costituisce la seconda apparente interruzione, alla fine diventa parte della discussione sugli usi dell'indeterminatezza in arte, una discussione che è portata avanti da Cage e de Antonio in porzioni successive dello stesso dialogo in cucina. Il cucinare di Cage funziona non solo come un contrappunto alla conversazione ma, in alcuni punti, come illustrazione inconsapevole della natura delle scelte artistiche, sia di Cage sia di de Antonio. Per esempio, quando Cage spazza via accuratamente il grano dal bancone mentre discute dell'indeterminatezza, cosparge con un po' di avanzi il pane che ha appena preparato.

In *Mr. Hoover and I* de Antonio non utilizza le operazioni casuali usate da Cage nel determinare alcuni aspetti della composizione e della performance – come con enfasi de Antonio ha fatto notare a me e ad altri quando discusse del film in varie sedi lo scorso autunno. Non ha mai detto come tali operazioni si riferissero a ciò che stava facendo. Il significato e la funzione di Cage nel film sono entrambi misteriosi e sottili, ma direi che non sono semplicemente ineffabili. Il ruolo di Cage come amico ed educatore di de Antonio viene raccontato in uno dei monologhi di de Antonio, insieme con un bel Koan zen che gli raccontò Cage circa nel 1953. De Antonio dice che questo Koan era importante per lui quanto qualsiasi cosa avesse imparato da Marx, Hobbes, Platone o Schopenhauer, ma io non tenterò di ripeterlo qui – de Antonio lo fa molto meglio di quanto potrei farlo io. E ancora, penso che abbia molta attinenza con la struttura e il significato del film, quanto l'aveva il lavoro di Cage nella composizione e nella performance.

In linea generale, i principi artistici di Cage si fondano sul concetto di rimozione della volontà dell'artista in determinate fasi e sul consentire una sorta di dialogo con la "natura" o "l'universo" o il "destino" che si realizza mediante l'introduzione di operazioni casuali. (A un certo punto della discussione, mentre parla degli intervalli, Cage descrive il suo uso delle mappe astronomiche nel mettere in relazione le note musicali con le stelle; si potrebbe aggiungere che questo film fa un uso frequente del concetto di intervallo, se non di quello di indeterminatezza.) L'unico punto su cui si potrebbe dire che de Antonio copi o imiti i metodi di Cage è il suo uso del girato di Ron Mann.

Ma si potrebbe anche sostenere che la vita stessa ha esercitato questa

indeterminatezza sulla carriera piuttosto casuale di de Antonio – una carriera che in sé può essere considerata come una lotta intricata tra caso e controllo. Prima di diventare regista, de Antonio lavorò per alcuni periodi come scaricatore di porto, capitano di chiatta, venditore ambulante, broker di residuati bellici, editore di libri e professore di filosofia all'università. Come attivista politico dedito a combattere l'ingiustizia, dovette adattare la sua vita e la sua carriera agli eventi, alle persone e ai problemi che incontrò e di cui si occupò – che è un altro modo di dire che questo artista politico ha lavorato esclusivamente con materiali “trovati”, fosse Joseph McCarthy, l'assassinio di Kennedy, le varie forme del dissenso di sinistra, i pittori di New York, Nixon, Hoover, o, in ultima analisi – e poco prima della sua morte – se stesso. «Io sono il documento finale» dice de Antonio nel film in due diverse occasioni, e sia il caso sia il controllo hanno chiaramente avuto un ruolo importante nel lavoro di compilazione di Hoover e nel suo.

Cage, naturalmente, non è l'unica figura esemplare citata da de Antonio, né il suo Koan l'unico testo, e diventa molto più semplice cogliere il significato di de Antonio nel film se lo si vede come parte di un mosaico o una costellazione più grande. De Antonio cita anche come modelli *Pull My Daisy* (il pionieristico mediometraggio indipendente di Robert Frank, 1959) e *Attica* di Cinda Firestone (1974), legge una potente e influente affermazione di Jean-Paul Sartre (sull'uomo come valore assoluto nella sua epoca) che trovò per la prima volta nel 1945, cita Karl Jaspers sul tema della censura («Tutto si può dire finché non significa niente») ed esamina le reazioni infuriate dell'Fbi a *Lonesome Cowboys* di Warhol (1968).

De Antonio parla delle vittime di Hoover – Ethel Rosenberg, Alger Hiss, Jean Seberg e John Dillinger (così come l'agente dell'Fbi Purvis, che sparò a Dillinger). Esamina le coorti di Hoover – Clyde Colson, Joseph McCarthy e Richard Nixon – e il fatto che Cinda Firestone avesse vivi ricordi personali di Hoover di quando era bambina. Figurano nel corso della discussione tutti i suoi film più importanti e due intrugli mediatici controllati da Hoover – il suo libro *Masters of Deceit*, scritto in realtà a molte mani al costo di un quarto di milione di dollari, e uno spettacolo televisivo chiamato *The F.B.I.*, che andò in onda per nove anni (1965-1974; de Antonio dice 14) e che Hoover aiutò a produrre.

«Il film non è un attacco a McCarthy» ha detto de Antonio di *Point of Order* nella sua intervista con Rosenthal del 1978. «Il film è un attacco al governo americano. La mia sensazione è che, se si guarda il film con at-

tenzione, Welch ne viene fuori male tanto quanto McCarthy. Si presenta come un avvocato piuttosto brillante, sinistro, intelligente, che ha usato le tecniche di McCarthy per distruggere McCarthy... Non fraintendetemi. Volevo che McCarthy fosse fatto a pezzi, ma volevo anche che l'intero sistema si svelasse, e le uniche persone che lo capirono furono pochi marxisti.»

Per la stessa ragione, *Mr. Hoover and I* non è solo un attacco all'Fbi di Hoover ma una dichiarazione di indipendenza da tutte le burocrazie governative e non. (De Antonio polemizza anche contro la Cia. In *News From Afar* (1989), un affascinante cortometraggio realizzato da Shu Lea Cheang poco prima della morte di de Antonio, propone sul serio – mentre discute i recenti avvenimenti in Europa orientale, in Unione Sovietica, e in America centrale – che Bush abolisca la Cia: «Non abbiamo bisogno della Cia più di quanto abbiamo bisogno di ali per volare».)

Autodefinitosi anarchico, de Antonio credeva più di tutto nel valore della schiettezza – augurandosi che il suo pubblico non solo pensasse, ma pensasse da sé. È per questo che insistette a realizzare *Point of Order* senza narrazione – non c'era bisogno di spiegare che cosa stava succedendo e quale fosse il rapporto del film con quegli eventi – e per questo seguì lo stesso principio in *In the Year of the Pig*. Paradossalmente, *Mr. Hoover and I* potrebbe essere descritto da un certo punto di vista come un film consistente di poca narrazione – de Antonio che dice quello che pensa. Eppure il film è coraggioso e lucido abbastanza da dire molto di più di quello che de Antonio sta dicendo, e anche da fare più di quello che sta facendo. La sua costruzione dialettica e il trattamento di de Antonio del proprio discorso come “materiale” artistico piuttosto che come semplice dogma ci libera come spettatori, e ci costringe a impegnarci con il film come faremmo con un'altra persona in un dialogo; il soggetto non è solo Hoover e de Antonio, ma ciò che essi rappresentano in relazione a noi stessi.

Questo è solo uno dei modi in cui *Mr. Hoover and I* può essere paragonato con profitto a *Roger and Me* (1989), un film che ottiene successo commerciale ma meno pensiero e meno riflessione. (Significativamente, de Antonio inizialmente prevedeva di chiamare il suo film *Mr. Hoover and Me*, fino a quando apprese il titolo che Michael Moore stava per dare al suo film, un film, per inciso, su cui era molto critico.) È un peccato che il film di de Antonio non sia stato scelto da uno degli Studios importanti, o che non abbia avuto recensioni su “Time” o “Newsweek” o su uno qualsiasi dei programmi tv, come è stato per il film di Moore, ed è un peccato che la maggior parte della gente in questo paese non ne sen-

tirà mai nemmeno parlare, e tanto meno lo vedrà. Non è però una cosa molto sorprendente, poiché il tipo di integrità e di potere che de Antonio aveva come regista non hanno quasi nulla a che fare con le qualità che i mezzi di comunicazione di routine ricompensano. (Forse, se fosse vissuto altri vent'anni, sarebbe stato inavvertitamente trasformato in un'istituzione, come è avvenuto a I.F. Stone.) Fortunatamente, *Mr. Hoover and I* è eccitante e duraturo quanto chiunque possa desiderare lo sia un'eredità, ed è lì per essere visto e appreso da/per chiunque abbia voglia di incontrarlo.

(Traduzione di Federico Rossin)

Ritratto di un patriota o Emile de Antonio e l'arte del collage

Peter von Bagh

Il fulcro del mio breve saggio sono i quattro film centrali della carriera di Emile de Antonio (1920-1989): *Point of Order* (1963), *Rush to Judgment* (1966), *In the Year of the Pig* (1968), *Millhouse: A White Comedy* (1971). Considerati nel loro insieme formano una cronaca della guerra fredda, testimoniata “dal di dentro”, cioè dal centro del materiale che era “ovunque” (televisione, cinema, cinegiornali) ma che – quando fu montato da de Antonio in un nuovo contesto – diventa uno specchio essenziale della sua epoca. Alla loro uscita questi film erano stati ben considerati ed erano popolari (nel modo in cui pochi documentari americani lo sono stati: sono stati ampiamente mostrati nei cinema); visti oggi, trent’anni più tardi, sono ancora più unici, una testimonianza che non è comparabile con nessun altro mezzo di comunicazione o romanzo.

Più in generale, ritengo che questi film siano pietre miliari negli sviluppi della tecnica del collage, qualcosa che è stato sperimentato in modo pionieristico da Braque e Picasso intorno al 1910 ed ebbe una delle sue esperienze più abbaglianti nel lavoro di Andy Warhol – un amico di Antonio, e più precisamente un artista che trovò la sua peculiare voce e la sua filosofia artistica grazie a de Antonio (quindi anche un agente delle arti). Guardando i dipinti, invece di una pittura convenzionale, de

Antonio consigliò Warhol di scegliere come sua lavagna un'imitazione di un oggetto commerciale – e il resto è storia.

In modo significativo Andy Warhol in molte occasioni ha definito la loro relazione: «Tu mi hai creato, De...». Che significa che de Antonio aveva un occhio e una mano sul momento che *ba fatto* il culmine nella moderna idea della pittura (un'idea ispirata al collage). Ha un posto non solo nella storia del cinema (anche se, purtroppo, così poco materiale ricco di conseguenze è stato scritto sui film collage o film di montaggio), ma è anche una figura fondamentale nella storia delle arti in generale, e naturalmente un artista e una presenza davvero chiave nel crocevia dell'arte, della storia e della politica americane.

De Antonio ha immerso gli strumenti del montaggio cinematografico in un materiale raramente considerato importante, eppure basilari nel senso più profondo: gli scarti dei telegiornali, gli argomenti da poco e la banalità della copertura mediatica – materiali secondari che l'uso del collage riesce a trasformare in una testimonianza appassionata di un'epoca. I suoi film centrali costituiscono una sorta di “storia segreta” della guerra fredda. Insieme coprono circa il periodo dal 1946 fino al 1970 secondo la seguente cronologia: *Point of Order* era la drammatizzazione delle registrazioni televisive del processo che nel 1954 fece cadere il senatore Joseph McCarthy davanti a un pubblico di milioni di spettatori. L'omissione di un testo letto da un narratore, in particolare del tipo di discorso rappresentato dalla serie *March of Time* e dalla “voce divina” di Westbrook van Voorhis, dà a questo primo film una posizione particolare: è una sorta di “rivoluzione copernicana” dei *film di montaggio/collage*. I livelli di “realtà” e la banale quotidianità degli anni cinquanta – un passato perduto pensato già come definitivamente perso – vennero restituiti allo spettatore.

Il punto focale è il caso giudiziario McCarthy contro l'esercito americano. Fu trasmesso in diretta televisiva (una cosa storicamente mai data prima) e soprattutto per questo motivo – il potere della televisione nella sua forma più nuda – portò alla caduta del senatore Joseph McCarthy nel 1954. L'arco di tempo è più lungo, però: gli eventi si riferiscono al 1947-1954 e anche al futuro, forse anche all'anno che doveva dettare le regole del gioco per gli anni a venire: il 1963, quando fu montato il film (che è anche l'anno dell'assassinio di Kennedy, al centro del successivo film de Antonio).

Esteticamente *Point of Order* è una sorta di “nascita originaria del *film collage*”, in quanto è l'unico dei film di de Antonio a essere proprio un

collage. Si tratta di un “documentario totale”, e al tempo stesso forse del suo film più di finzione. Abbiamo cioè l’essenza di un paradosso.

Rush to Judgement è stato il primo film importante, e potrebbe ancora essere l’esplorazione cinematografica più essenziale, sull’assassinio del secolo, l’uccisione di John F. Kennedy nel 1963. Insieme con l’avvocato Mark Lane il regista riuscì a creare un caso giudiziario cinematografico con la giustapposizione dei materiali “ufficiali” e degli scarti dei telegiornali mai usati pubblicamente, facendo scontrare la verità ufficiale con testimonianze di privati cittadini che avrebbero di lì a poco perso la vita in circostanze oscure.

«Cos’è successo realmente?» Il set del film si confronta con il novembre 1963 e le sue conseguenze, un periodo di dubbio, falsità, paura. La parvenza della giustizia. Il film funziona come un eccellente testimone del suo tempo: come parlano coloro che hanno il potere, come parlano i cittadini e la gente per strada. E soprattutto: come hanno paura, e *tremano*. Ho sempre pensato a questo film come a uno splendido esempio del modo di de Antonio di gestire le interviste con la stessa sfumatura che serve a un regista di film di finzione per raggiungere gli esseri umani.

Comunque, questa è stata un’alternativa forte – un tipo di approccio completamente diverso – all’allora potente filone del *cinéma vérité*. In modo sorprendente, molti dei testimoni morirono dopo un breve periodo: *Rush to Judgement* è un film d’urgenza, che va sotto la pelle di una crisi profonda. E ancora, il futuro è davvero presente: gli Stati Uniti nei momenti che precedono la spaccatura aperta dal Vietnam.

La guerra del Vietnam ebbe un’escalation nel 1964-68, ma il punto di riferimento è, ancora una volta, l’anno 1954 e la sconfitta francese in Indocina. Questo ha ispirato il film più pregnante di Emile de Antonio, *In the Year of the Pig*, che nessun altro film sul Vietnam ha ancora superato, e una meditazione unica sullo stato di una nazione in un momento cruciale.

In the Year of the Pig è l’essenza del regista radicale come vero patriota di un’epoca travagliata e delle sue verità paradossali, come la concezione del senatore Morton di Ho Chi Minh considerato il George Washington del Vietnam. Il film nacque dalla rabbia per una guerra vergognosa, ma anche per il modo in cui reagivano i media – lavora molto sull’esagerazione visiva della televisione, troppo sensazionalistica e senza alcun significato.

In the Year of the Pig è anche un film fondamentale per la nascita del fenomeno moderno: come la guerra si trasforma in un “evento mediatico”, non troppo chiaramente diverso da quello delle soap opera in prima serata. La formidabile combinazione di emozioni, fatti e analisi, di estetica, di taglio epico e obliquo del secolo, è tutta sulle illusioni fatali della politica estera, l’immaginazione mitica e la memoria di un paese che ripete sempre le stesse immagini di base, anche oltre il limite dell’alucinazione.

Stava arrivando ancora un capolavoro del collage, con l’arte della compilazione come mezzo per eseguire un ritratto: Richard Nixon “star interprete” di *Millhouse: A White Comedy*. La farsa più selvaggia (più selvaggia di qualsiasi finzione) e l’orrore totale sono inseparabili; più di una satira su Nixon (e la maschera del volto di Nixon) si tratta di una visione profetica e profonda sulla politica nell’era dell’aperta reificazione, sulla gente e i valori che diventano meri oggetti. Il collage crea uno spazio di finzione, paragonabile all’architettura fittizia del cinema narrativo ma essenziale in altri, più complicati modi che riflettono alcuni sconosciuti, frantumati fatti della cultura moderna.

Il centro del film è la fallacia e la natura parodistica della storia e della politica, come testimoniato dagli anni di Nixon 1947-1970. È stato una marionetta o l’ultimo statista? *Millhouse: A White Comedy* è un collage compilato secondo le linee di una commedia dei fratelli Marx. Infatti, è un capolavoro di ironia, con una forte somiglianza e ispirazione tratta dall’arte dei fratelli Marx, di W.C. Fields e di altri maestri della commedia anarchica (che, di tutto il cinema, erano i maestri più amati da Emile de Antonio, e sullo stesso lato di Luis Buñuel). Abbiamo ancora una volta un confronto selvaggio fra il collage-documentario e la finzione, e i materiali “trovati” vennero utilizzati in modo così inventivo che nessuna finzione può eguagliarlo. Basti vedere il film del 1990 *Nixon* (un relativo fallimento di Oliver Stone) e il *Nixon* di de Antonio, uno studio inquietante su un uomo mediocre e un politico che divenne il simbolo dell’american way of life.

Millhouse è stato giustamente considerato come una satira brillante, ma è anche molto di più. Ci sono pochi film che concretizzano in modo più intenso ciò che Marx voleva dire a proposito delle «maschere della commedia dell’arte finanziaria» [*Charaktermaske*, *NdT*]. La faccia senza vita di Nixon – nulla in essa sembra riflettere i cambiamenti – è una specie di maschera mortuaria. I decenni passano, ma nulla cambia nella maschera del viso dell’uomo più potente del mondo: è pura plastica. L’angolatura drammaturgica scelta dal regista è anche un forte racconto

della deformazione del linguaggio e di tutta la cultura. Il personaggio, allora coinvolto in ogni tipo di grandi crimini e nella guerra, parla continuamente di “libertà” e di “mondo libero”, e così facendo riduce l’intero mondo a un semplice campo di battaglia per la merce e la nuda rapacità. È solo una farsa, ma ciò che questo film su un cervello da farsa produce è profondamente allarmante, una vera tragedia che tocca tutti, vicini e lontani.

Quattro momenti nel tempo, tutti importanti nel corso della guerra fredda. In essi possiamo assistere alla mescolanza di storia, media e vite individuali. Sono uno studio sullo shakespeariano “teatro della politica”, una visione all’interno delle verità sul secolo dell’immagine, anche prima che la sua realtà venisse infine inghiottita dalle false immagini e dagli inganni visivi. Un film su come Hollywood, Disneyland e Mosfilm hanno assunto il controllo della vita così com’era realmente vissuta. Un film sul punto di fuga della storia razionale, scolpita in un film che conosceva la storia quanto i migliori storici.

Il collage cinematografico, com’era praticato da un maestro come Emile de Antonio, è una forma d’arte molto speciale e ricca – e ciò in contrasto con il fatto che così tanti film di compilazione (che è forse il genere più prolifico della televisione, per esempio) appartengono piuttosto chiaramente alla categoria di lavori da quattro soldi. Così, mi sembra indicativo ripetere ancora che de Antonio – il cui lavoro comprende un altro film documentario meraviglioso, girato fra il ’69 e il ’72, che si chiama *Painters Painting* (che non è un film di compilazione) – è stato contemporaneo e intimo amico di Warhol, Rauschenberg, Lichtenstein ecc. Abbiamo quindi nei film di de Antonio una sintesi fantasiosa e stimolante della storia dei tempi moderni (e dell’America di quel tempo), in combinazione con il sistema centrale dell’arte della stessa epoca. La sua opera è dunque piuttosto distante da quella di altri documentaristi, sebbene anche loro spesso riflettessero sulla forma cinematografica del film di compilazione.

La storia personale tra noi si riferisce a tempi quasi antichi. Ho conosciuto Emile de Antonio nel 1972, a Helsinki, dove l’avevo invitato a presentare la sua opera alla Cineteca. Credo che discutemmo ininterrottamente per i tre giorni che trascorse in città, e alla fine propose che avremmo proceduto insieme verso un lungo testo sul film di compilazione, parte intervista, parte meditazione sulla natura del film collage. Fui subito molto lieto di partecipare, dal momento che il suo *In the Year*

of the Pig era stata un'esperienza travolgente per me e quasi allo stesso modo lo erano stati gli altri suoi film collage (*Point of Order*, *Rush to Judgement*, *Millhouse*). (Tra l'altro avevo appena diretto un lungometraggio di finzione, *Kreivi*, 1971, e de Antonio ne diede un entusiastico, troppo gentile apprezzamento. Mi rendo conto ora di quanto sia stata importante la sua visita: non ho mai più lavorato con la finzione, ma ho realizzato molto – quantitativamente – all'interno della forma collage, cioè del film di compilazione, del film di montaggio. Ma c'è un altro lato della medaglia legato alla saggezza che proveniva da de Antonio: sapeva che questa forma impersonale, senza narratore e, ovviamente, senza alcun materiale “girato personalmente” era in realtà la forma filmica più personale di tutte – flessibile ed eloquente come nessuna finzione, e soprattutto molto personale, connessa alla forma pura tanto quanto una composizione musicale.)

Come risultato, c'è un vasto materiale – decine di ore di nastro, centinaia di lunghe lettere – sull'opera di Emile de Antonio, su singoli film oltre che sulla sua filosofia del *film collage*. A New York passavamo sempre ore a discutere, e io ero sempre sopraffatto dalla profondità del suo sapere su tutti i momenti più traumatici della nazione, il periodo della guerra fredda e il suo crudele proseguimento ben oltre qualsiasi cosa sembrasse essere la fine ufficiale dei tempi difficili.

Ho incontrato fuggacemente alcuni americani che hanno ricevuto il compito di custodire gli archivi di de Antonio (diede tutte le sue carte, inviandole, quasi giornalmente, all'Università del Wisconsin), ma non c'era alcuna comunicazione (è la mia più chiara convinzione che nessuno meno degli universitari è interessato ai temi e alle persone, soprattutto gli artisti, che solo nominalmente stanno studiando, con notevoli risorse, producendo troppo spesso stranamente opache o perverse versioni di cose reali), così non davano alcuna importanza ai materiali che ho citato (in particolare i nastri).

Un altro ritardo è interamente colpa mia. Avevamo deciso che avrei realizzato un'intervista filmata, e attorno a essa avrei montato un film. Le riprese (in 16mm) ebbero finalmente luogo il 28 febbraio 1989, lo stesso anno che portò la triste notizia della morte di De (in dicembre). Stavo per iniziare il montaggio quando la vedova prese una posizione sorprendente: De – cioè un maestro moderno del collage – non avrebbe mai permesso che venissero fatti degli estratti dai suoi lavori. E lo fece. Non toccai nemmeno il materiale e alla fine è anche svanito per molti anni fino a quando, improvvisamente, è riemerso in un laboratorio danese. Tornerò a esso un giorno.

Le discussioni continuavano non solo sui suoi film, ma sui film (e spesso la storia) in generale. Avevamo una divergenza di opinioni su Hollywood, che detestava e che io amavo nel modo di un cinefilo europeo. Entrambi nutrivamo pari ammirazione per pionieri come Dziga Vertov e Esfirj Shub, che furono i veri artefici della forma. Entrambi conoscevamo e ammiravamo Jay Leyda, che aveva scritto un pionieristico studio sul film di compilazione,¹ e allo stesso modo gli altri suoi lavori rivoluzionari (uno sul cinema russo-sovietico, un altro sul cinema cinese).

Ancora una nota sul titolo di questo breve saggio: “Ritratto di un patriota”. De Antonio era il numero due della famigerata lista dei nemici di Nixon. Era radicale e in opposizione con le idee allora dominanti sulla politica americana. Riguardo alla catastrofe e alla natura profondamente antiamericana del governo di Nixon, è oltremodo autoevidente che in una prospettiva più ampia è de Antonio, e non Nixon o Robert McNamara, che merita il nome di *patriota*.

(Traduzione di Federico Rossin)

Note

¹ Jay Leyda, *Films beget films*, George Allen & Unwin, London 1964.



Filmografia commentata

Point of Order

Usa 1963, 35mm, 97 min; regia Emile de Antonio; narratore Emile de Antonio; montaggio Robert Duncan; cast Senatore Joseph R. McCarthy, Roy M. Cohn, Joseph Welch, Robert T. Stevens, John G. Adams, Senatore Karl Mundt, Ray Jenkins, Senatore John McClellan, Senatore Stuart Symington, G. David Schine, Generale Walter B. Smith, Generale C.E. Ryan, James Juliana, Senatore Henry Jackson, Robert A. Collier, Fred Fischer, Frank Carr, Robert F. Kennedy; produzione Emile de Antonio, Daniel Talbot; produttori esecutivi Elliot Pratt, Henry Rosenberg; distribuzione Walter Reade/Sterling's Continental Films, New Yorker Films, The Other Cinema (GB), Zenger Video

Film di montaggio basato sulla registrazione televisiva delle udienze processuali tra l'esercito e Joseph McCarthy, senatore repubblicano anticomunista, in decadenza all'epoca degli eventi (1954): impietosa e divertente decostruzione del linguaggio televisivo e della retorica populista di un demagogo che trascinò per anni l'America in un gorgo di cecità politica e di fanatismo ideologico.

I produttori hanno tratto un super-documentario da spezzoni scelti invece di crearne uno nuovo. I brani esercitano un loro fascino iniziale, ma per quelli che hanno poca memoria o nessuna consuetudine con il contesto contemporaneo dell'udienza, ci si augurerebbe che i produttori avessero fornito un epilogo, [che l'avessero] concluso con la censura del Senato di McCarthy di dicembre o con un riferimento alla sua carriera che era finita anche prima della sua morte, avvenuta il 2 maggio 1957. La cosa sorprendente è che *Point of Order* dimostra che si sarebbe dovuto vivere nell'era incredibile di McCarthy per poter accettare quella realtà, oggi inammissibile.

Judith Crist, *Recreating the incredible McCarthy days*, "New York Herald Tribune", 15 gennaio, 1964.

That's Where the Action Is

Usa 1965, 16mm, 50 min; regia Emile de Antonio; narratore Robert McKenzie; montaggio John Walker; fotografia Butch Calderwood; suono Don Martin; cast John Lindsay, Abraham Beame, Robert F. Kennedy, Jesse Gray, Daniel Patrick Moynihan, Walter Thayer, William F. Buckley Jr., Sammy Davis Jr., sindaco Ro-

bert Wagner, David Dubinsky, James H. Scheller, Frank O'Connor, Mario Procaccino, *Fats the Bookie*; produzione David J. Webster per Bbc

Incaricato dalla Bbc di girare un reportage in stile *cinéma vérité* sulle elezioni municipali di New York, de Antonio realizza un pungente documentario di denuncia del sistema elettorale americano e della follia metropolitana. Dal momento che Bbc intervenne sul film inserendovi arbitrariamente un commento off, il regista disconobbe il film, considerandolo solo in parte suo.

La pellicola mette insieme un'opinione inglese su un'elezione americana con una vivace discussione sui problemi urbani, che erano le questioni chiave della campagna elettorale (una voce narrante della Bbc, che introduce i partiti, i candidati e i temi in gioco, fu probabilmente inevitabile). Il vivido *mélange* è un assemblaggio perfetto di riprese *à la cinéma vérité* della campagna elettorale e di interviste con gli elettori e i candidati, con commentatori professionisti e non. L'aspetto di maggior effetto del film è la prosecuzione del tema della critica dei media che era iniziata con *Point of Order*. Astutamente de Antonio mina il sistema soggiacente alle elezioni includendo nel film gli spot televisivi dei due candidati più importanti e mostrando la retorica spudoratamente vuota e di cattivo gusto delle canzoni della campagna elettorale.

Thomas Waugh, *Beyond vérité: Emile de Antonio and the new documentary of the seventies*, "Jump Cut", 10/11, estate 1976. Ristampato in Bill Nichols (a cura di), *Movies and methods – vol. 2, An anthology*, University of California Press, Berkeley, 1985.

Rush to Judgement

Usa 1966, 16mm, 122 min/116 min/110 min; regia Emile de Antonio; sceneggiatura tratta dall'omonimo libro di Mark Lane; narratore Mark Lane, Emile de Antonio; montaggio Dan Drasin; fotografia Robert Primes; suono Paul Mielche; intervistati Acquilla Clemons, Penn Jones Jr., Warren Reynolds Jr., Nancy Perrin, Rich Hamilton, Lee Bowers Jr., J.C. Price, S.M. Holland, Charles F. Brehm, Richard C. Dodd, James Tague, Sergente Nelson Delgado, Napoleon J. Daniels, James Leon Simmons, Harold Williams; produzione Emile de Antonio, Mark Lane per Judgement Films; distribuzione Impact Films (Lionel Rogosin)

Mark Lane e de Antonio, per la prima volta nella storia degli Stati Uniti, mettono sotto processo il proprio paese con un film. Costruiscono la loro opera come una controinchiesta che smaschera tutti gli errori, i depistaggi, le inadeguatezze che la commissione Warren commise durante le indagini sull'omicidio di John F. Kennedy.

L'intervista è parte integrante della prospettiva storica di de Antonio. Il ritmo che fonda i suoi film più maturi è una sistole-diastole fra il documento, un

frammento di un evento passato e ciò che è atto ad analizzarlo: l'intervista, segmento vivo del presente. Tutto questo sta alla base della struttura brechtiana (e sofoclea) dell'azione che si alterna alla riflessione. *Rush to Judgment*, afferma con orgoglio de Antonio, è stato il primo film americano che si è «confrontato davvero con la grande intervista». [...] Proprio come *That's Where the Action Is* giustapponeva documenti (visivi e sonori) di un evento al commento sia degli osservatori sia dei protagonisti della vicenda, *Rush to Judgment* è un montaggio di estratti di pellicola e materiale video dell'assassinio di Dallas e dell'indagine che ne era seguita, e di interviste ai testimoni dell'evento. L'effetto finale è una denuncia della (deliberata?) miopia della commissione Warren.

Thomas Waugh, *Beyond verité: Emile de Antonio and the new documentary of the seventies*, "Jump Cut", 10/11, estate 1976. Ristampato in Bill Nichols (a cura di), *Movies and methods – vol.2, An anthology*, University of California Press, Berkeley, 1985.

In the Year of the Pig

Usa 1968, 16mm, 101 min.; regia Emile de Antonio; voce over Emile de Antonio; montaggio Lynzee Klingman, Hannah Moreinis, Helen Levitt; fotografia John F. Newman, Jean Jacques Rochut; suono Geoffrey Weinstock, Harold Maury; musica Steve Addiss; intervistati David Halberstam, Arthur Schlesinger Jr., Jean Lacouture, Paul Mus, Olivier Todd, Harrison Salisbury, Roger Hillsman, Sergente John Towler, John White, David K. Tuck, Joseph Buttinger, Philippe Devillers, Padre Daniel Berrigan, Senatore Thruston Morton, Kenneth P. Landon, Charlton Ogburn, David Wurfel; produzione Emile de Antonio; distribuzione Pathé Contemporary Films, Cinetree, Cornell University Audio-Video Resource Center, New Yorker Films, McGraw-Hill Films, International Historic Films Inc.

Controstoria della guerra in Vietnam realizzata a conflitto ancora in corso: un'opera concettualmente complessa, di grande rigore storiografico e dalla struttura sinfonica raffinatissima: un film che scova nelle radici profonde dell'imperialismo occidentale in Indocina il male storico che ha portato a un lungo e sanguinoso conflitto.

Il film non intende essere obiettivo (eccetto nel senso in cui ogni documentario implicitamente rivendica di esserlo, dal momento che utilizza registrazioni fotografiche e, malgrado le chiacchiere sulla sofisticazione dei media, "vedere è credere"). Si potrebbe certamente sostenere che *In the Year of the Pig* (il titolo presumo non si riferisca soltanto al calendario cinese) stia solamente ristabilendo l'equilibrio mostrando "l'altra faccia della medaglia". [...] Rischiamo di essere meno coscienti dei giochetti che sono stati fatti con questa pellicola. Alcuni di loro sono piccoli trucchi evidenti e pesanti, come il crudo inizio del film (un corpo in fiamme, che ancora si muove, è seguito dalle occhiate satiriche di Hubert H. Humphrey, John Foster Dulles e del presidente Johnson) e ci sono anche del-

le beffe (l'inserzione di un primo piano a pieni denti di Joseph P. Kennedy e uno di Arthur Schlesinger Jr., somiglianti a un Dracula indecente). Questa è roba da scolare: il giudizio di de Antonio è incostante. Ma principalmente la linea del racconto è un gioco altamente sofisticato in cui de Antonio usa una scelta di materiali d'archivio e di interviste recenti, abilmente montati (e spesso con grande sensibilità) e con un montaggio sonoro insolitamente buono.

Quello che de Antonio ha fatto è stato di presentare i problemi della guerra, della linea politica americana, dei leader americani nel modo in cui potrebbe considerarli Hanoi [...] ha compiuto quello che sembrerebbe essere uno sforzo enorme per mettere insieme il film in modo che le parole di personaggi quali Dulles, Dean Rusk, Joe McCarthy e Wayne Morse e di esperti e giornalisti come [...] David Halberstam raccontino la storia. *Loro* forniscono la *sua* polemica, senza alcuna narrazione supplementare. Ciò rende il film più credibile – e molto più un'impresa. De Antonio definisce il film “teatro politico”, e il contrappunto di parole e azioni comporta così tante pesanti ironie che si trasforma veramente in un'impresa. De Antonio è quasi troppo intelligente e la sua intelligenza sminuisce il soggetto; il metodo è un po' osceno. Ma si tende ad accettare la linea dell'argomentazione, non solo perché è una visione storica coerente ma perché alimenta emotivamente l'odio che proviamo per noi stessi in questo momento storico.

Pauline Kael, *Blood and snow*, “New Yorker”, 15 novembre, 1969.

America Is Hard to See

Usa 1970, 16mm, 101 min; regia Emile de Antonio; collaborazione alla regia Allan Siegel, Mary Lampson, Richard Pearce, Stephen Ning, Lori Hiris; montaggio Mary Lampson; cast Senatore Eugene McCarthy, Leonard Bernstein, John Kenneth Galbraith, E.W. Kenworthy, Arthur Miller, Richard Goodwin, Martin Peretz, Arthur Herzberg, Geoffrey Sperling, Curtis Gans, Richard Nixon, Lyndon Johnson, Hubert Humphrey, Robert Kennedy, Dan Rostenkowski, Richard Daley, Paul Newman; produzione Emile de Antonio per Turin Film Co.; distribuzione EYR Programs, MPI Home Video

Ritratto impietoso della fallimentare campagna per la presidenza del senatore democratico Eugene McCarthy nel 1968. Le alleanze sbagliate, il ruolo dei media, le oscure trame del Palazzo costituiscono gli ingredienti principali di un potente film di denuncia che mette in scena con efficacia la tragedia politica dei partiti rimasti muti di fronte al '68.

Proprio perché il film fa un lavoro così eccellente nel descrivere come McCarthy abbia costituito un formidabile slancio politico al di fuori della macchina del partito tradizionale, ho pensato che de Antonio abbia reso solo metà della sua storia. La notte in cui vidi il film, in una sala traboccante di gente, presso l'Hopkins Center al Darmmouth College, con il senatore McCarthy e molti

suoi collaboratori presenti, divenne chiaro che il vuoto creato quando McCarthy era stato battuto a Chicago era stato un evento politico significativo quanto la sua miracolosa campagna. McCarthy divenne una figura nazionale importante che presentava un'alternativa. Più il discorso di de Antonio si faceva chiaro, più risultava deprimente comprendere che nessun'altra figura politica era giunta a fornire un'alternativa allo scopo comune della nazione. È vero, non c'erano state competizioni per la presidenza, eppure il triste pensiero si soffermava sul fatto che McCarthy avesse creato qualcosa di unico, che qualcosa fosse definitivamente andato in pezzi a Chicago.

Deac Rossell, *From Joe to Eugene: to hell and back*, "Public Occurrences and Boston After Dark", 2 giugno, 1970.

Millhouse: A White Comedy

Usa 1971, 16mm, 93 min; regia Emile de Antonio; montaggio Mary Lampson; fotografia Ed Emswiller, Richard Kletter, Dan O'Reilly, Bruce Shaw, Mike Gray; suono Mary Lampson; musica L. Bridge; cast Jerry Voorhis, Jack Anderson, Jack McKinney, James Wechsler, Fred J. Cook, Joe McGinnis, Jules Whitcover, Laverne Morris; produzione Emile de Antonio per Turin Film Co.; distribuzione National Talent Service, New Yorker Films, MPI Home Video 1988

Biografia sarcastica, impietoso atto d'accusa, feroce sberleffo e quadro di un'epoca: protagonista è Richard Milhous Nixon, l'unico uomo politico americano capace restare sulla cresta dell'onda per quasi un trentennio di agone pubblico. De Antonio preconizza con geniale impudenza quello che sarebbe venuto di lì a poco, lo scandalo Watergate: la fine di un'era.

Millhouse non è solo un film su Nixon (il titolo prende in giro il suo secondo nome), ma riguarda quell'America che rende possibile un fenomeno come quello di Nixon. Fa infuriare e intende far infuriare. Emile de Antonio, il cui ultimo film di successo era *In the Year of the Pig*, ha fatto per Nixon più o meno quello che aveva fatto a McCarthy in *Point of Order*. Partendo dai cinegiornali e dalle interviste ai partecipanti e agli osservatori della carriera politica di Nixon, de Antonio usa abilmente i flash-back, il montaggio, le giustapposizioni e i doppi sensi per raccontarne la storia. [...] È la prova che il sogno americano può diventare realtà – ma soltanto per persone mediocri che non lo meritano. [...] Considerando il soggetto, questo è veramente un film horror, malgrado il fatto che de Antonio lo definisca una commedia "nella tradizione dei fratelli Marx". Dopo tutto i fratelli Marx facevano film, non erano alla testa della più potente nazione del mondo. E non erano mediocri. La domanda che questo film veramente pone, ovviamente solo in maniera implicita, è: come può uno come Nixon raggiungere l'apice, lui che non aveva niente a sostenerlo fuorché il successo come avvocato a Wall Street, e che così spesso sembrava fuori luogo? Il fatto che uno come Nixon possa diventare presidente dice molto, ma niente di

buono, riguardo al sistema sociale degli Stati Uniti. Anche quando questo tipo di eroi del sistema ha degli alti e bassi – come è successo a Nixon molte volte –, apparentemente non muoiono mai, ritornano solo indietro. Il fatto che Nixon sia tornato nel bel mezzo di una radicalizzazione di massa, nella quale risulta essere come un pesce su una terra arida, aggiunge una nota di ottimismo. Ma quando egli riceverà il colpo di grazia (e saranno le azioni pacifiste del 6 novembre a darglielo), il sistema sarà ancora là. Questo film può contribuire soltanto ad accendere la fiamma del malcontento di cui ci sarà bisogno per sbarazzarsi di lui.

David Thorstad, *Millhouse*, “Militant [New York]”, 15 ottobre, 1971.

Painters Painting

Usa 1972, 16/35mm, 116 min.; regia Emile de Antonio; montaggio Mary Lampson; fotografia Ed Emshwiller; suono Mary Lampson; cast Willem de Kooning, Helen Frankenthaler, Hans Hoffmann, Jasper Johns, Robert Motherwell, Barnett Newman, Kenneth Noland, Jules Olitski, Philip Pavia, Jackson Pollock, Larry Poons, Robert Rauschenberg, Frank Stella, Andy Warhol, Leo Castelli, Henry Geldzahler, Clement Greenberg, Tom Hess, Philip Johnson, Hilton Kramer, William Rubin, Robert Scull, Ethel Scull, Philip Leider, Josef Albers, Brigid Polk, Emile de Antonio; produzione Emile de Antonio per Turin Film Co.; distribuzione New Yorker Films, Cinegata (GB)

Affresco di una generazione di pittori, critici, mercanti d'arte di New York che hanno cambiato il volto dell'arte contemporanea. La macchina da presa di Ed Emshwiller percorre con sublime eleganza quadri e volti, e le interviste di de Antonio raccontano l'evoluzione storica di una forma espressiva parlandoci anche di economia, di società, di denaro e passioni, di politica ed estetica.

Il segreto di un film (o di un libro) di questo genere è l'intervistatore, specialmente quando i soggetti sono veterani delle interviste come gli artisti famosi. De Antonio, un esperto filmmaker, ha ovviamente rispetto di tutte le persone con cui ha parlato e – in alcuni casi – anche la loro lunga amicizia. Questo era il punto cruciale, non la sua abilità da cineasta. Egli è visibile in alcune inquadrature, invisibile e non udibile in altre. Ha posto buone domande, certamente, perché l'impressione generale del film è che questi pittori siano personaggi estremamente articolati. È una considerazione comune (o una lamentela) che molta nuova arte sembra fatta apposta perché se ne parli o se ne scriva. Non solo da parte dei critici, apparentemente. [...] Le due ore sono affascinanti anche se si vacilla tra i due poli, come faccio io continuamente. Non riesco a immaginare che chiunque sia anche solo lontanamente interessato all'arte contemporanea possa non considerare questo film un regalo delizioso.

Stanley Kauffmann, *Films [Painters Painting]*, “New Republic”, 168, 17 marzo, 1973.

Underground

Usa 1976, 16mm, 88 min; regia Emile de Antonio, Haskell Wexler, Mary Lampson; montaggio Mary Lampson; fotografia Haskell Wexler, Chris Burrill, Linda Jassim, Carlos Ortiz; suono Mary Lampson; musica Nina Simone, Phil Ochs; intervistati Bernardine Dohrn, Kathy Boudin, Jeff Jones, Bill Ayers, Cathy Wilkerson; produzione Emile de Antonio, Haskell Wexler, Mary Lampson per Turin Film Co.; distribuzione RBC (Los Angeles), New Yorker Films, Black Ink (GB)

Confronto con un gruppo di militanti della Weather Underground Organization, allora ricercati numero uno dall'Fbi in quanto considerati pericolosi terroristi. De Antonio realizza un film collettivo, coinvolgendo nel progetto gli stessi intervistati e firmando l'opera con tutti i suoi collaboratori: un atto di precisa scelta politica e di grande coraggio e impegno civile.

Underground è un film da ascoltare. Molto del ritmo lo si deve al lento, posato stile dei dialoghi fatti di quel linguaggio che i Weatherpeople, nei cinque anni di vita comune in clandestinità, hanno coltivato e fatto evolvere. Proprio per questo, l'impatto del lavoro deve meno, rispetto a ogni altro film di de Antonio, sia alle dinamiche dell'immagine che alla collisione del montaggio. Il film è anche ricco di momenti rallentati in cui si dà spazio ai membri del gruppo che recitano poesie scritte da loro – dedicate all'esplosione del 1970 e all'odio scatenato dagli eventi avvenuti a sud di Boston. [...] In *Underground*, voci e idee si mescolano alle immagini fino a creare una dialettica efficace ed eloquente. Thomas Waugh, *Weatherpeople at home*, "Jump Cut", 12/13, 1976.

In the King of Prussia

Usa 1982, video, 92 min; regia Emile de Antonio; sceneggiatura Emile de Antonio; montaggio Mark Pines; fotografia Judy Irola; suono Jack Malkan, Secret Sound CMX; musica Crow on the Cradle scritta da Sidney Carter; cast Daniel Berrigan, Philip Berrigan, Dean Hammer, Carl Kabat, Elmer Maas, Anne Montgomery, Molly Rush, John Schuchardt, Martin Sheen, John Randolph Jones, Richard Sisk, George Tynan, John Connolly, Scott Robbe; produzione Emile de Antonio; distribuzione New Yorker Films, MPI Home Video

Docu-fiction che ricostruisce con giusto distacco il processo intentato contro otto uomini e donne, i Ploughshares Eight, un gruppo di attivisti cattolici pacifisti guidati dal reverendo gesuita Daniel Berrigan e da suo fratello Philip, che nel 1980 sabotarono a colpi di martello alcune testate nucleari e sparsero sangue su documenti segreti: i veri protagonisti e alcuni attori rievocano l'evento.

Il giudice Salus e il procuratore sono ritratti come difensori reazionari dei diritti di proprietà al di sopra dei diritti umani. Ci si prende gioco delle procedure legali in quanto puramente ostruzionistiche. Questo è un triste malinteso sia

della legge sia della procedura. [...] Se Berrigan potesse trascurare la procedura e far deviare un processo in una Woodstock antinucleare, altri proverebbero a togliere importanti diritti procedurali degli imputati o a ignorare del tutto i processi e ad assegnare la giustizia del comitato di vigilanza a imputati impopolari. I raduni antinucleari sono stati molto più influenti della spinta pubblicitaria di Berrigan e molto meno pericolosi per la causa del processo imparziale. La morale di Berrigan si riduce al “fine che giustifica i mezzi”, la stessa visione che viene ardentemente adottata dagli assassini di Kennedy, di Gandhi e di King. *In the King of Prussia* è utile per la sua passione idealista e come discorso di incitamento per coloro che condividono lo stesso punto di vista. Filmato rapidamente, con uno stile intenzionalmente noncurante, è meno documentario che incontro di revival, quasi come *Il trionfo della volontà*. Le armi nucleari, l'ultima spada di Damocle, sono, nel migliore dei casi, una tragica necessità (almeno finché i sovietici le hanno) ma la visione che il film dà della legge è una presa in giro non necessaria.

David S. Machlowitz, *Antinuclear narcissism*, “American Bar Association Journal”, 69, maggio 1983.

Mr. Hoover and I

Usa 1989, 16mm, 85 min; regia Emile de Antonio; sceneggiatura Emile de Antonio; montaggio George Spyros; fotografia Morgan Wesson, Matthew Mindlin; inserti da Poetry in Motion (1982) di Ron Mann; cast Emile de Antonio, Nancy Mindlin de Antonio, John Cage; produzione Emile de Antonio per Turin Film Co. in associazione con Channel Four Television (GB)

Perseguitato, schedato e reputato sin dalla sua giovinezza un sovversivo dall’Fbi – e dal suo inossidabile capo J. Edgar Hoover –, Emile de Antonio, pochi mesi prima di morire, racconta, con elegante autoironia, la sua vita e la sua epoca prendendo spunto dagli enormi faldoni di documenti raccolti contro di lui. A cucire il tutto la presenza magica di John Cage, amico e maestro da sempre.

Mr. Hoover and I non è uno dei più memorabili lavori di de Antonio ma è un accompagnamento divertente a molti altri film che ha fatto, su altre persone e le loro cause. Il regista si vede finalmente di fronte e al centro. «Io sono l'ultimo documento» dice del suo rapporto con l’Fbi. «Io ero una pila di dossier.» Non c’era niente della sua vita che fosse nascosto alla sicurezza degli Stati Uniti. Tuttavia la sua vita è diventata il materiale per i processi burocratici che, lasciati incontrollati, si trascinano per sempre. Molto più interessante rispetto alle osservazioni di de Antonio riguardo Hoover e l’Fbi sono quelle sulla sua infanzia, gli anni da studente di Harvard (come compagno di classe di John F. Kennedy), e da amico dei pittori e registi decisivi degli anni cinquanta-sessanta. C’è inoltre qualcosa di dolce e (col senno di poi) di triste nella sua scoperta facilità di rapporti con Cage, al quale egli attribuisce il merito di avergli insegnato il modo di

pensare molti anni addietro, e con sua moglie, piuttosto giovane, che sembra apertamente divertirsi dei suoi miti tentativi di comportarsi come se fosse una persona difficile e irritabile.

Vincent Canby, *Emile de Antonio's thoughts on himself and the F.B.I.: a leftist's sympathies*, "New York Times", 20 aprile, 1990.



Bibliografia selezionata

Opere su Emile de Antonio

- Ladendorf Robert C., *Resistance to vision. The effects of censorship and other restraints on Emile de Antonio's political documentaries*, tesi di dottorato presso la University of Wisconsin-Madison, 1977.
- Aa. Vv., *The films of Emile de Antonio*, Museum of Modern Art Circulating Film Library, New York 1989.
- Lewis Randolph, *America Is Hard to See: Emile de Antonio and the art of political filmmaking*, tesi di dottorato presso la University of Texas-Austin, 1994.
- Kellner Douglas, Streible Dan (a cura di), *Emile de Antonio: a reader*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2000.
- Lewis Randolph, *Emile de Antonio. Radical filmmaker in Cold War America*, University of Wisconsin Press, Madison 2000.
- Jackson Bruce (a cura di), *Emile de Antonio in Buffalo*, Center Working Papers, Buffalo 2003.
- Aa. Vv., *Tribute to Emile de Antonio*, in catalogo della Viennale '03. Vienna International Film Festival, 2003, pp. 203-230.

Libri di Emile de Antonio

- De Antonio Emile, Talbot Daniel, *Point of Order! A documentary of the Army-McCarthy hearings*, Norton, New York 1964.
- De Antonio Emile, Tuchman Mitch, *Painters Painting: a candid history of the modern art scene, 1940-1970*, Abbeville Press, New York 1984.

Scritti di Emile de Antonio (in ordine di pubblicazione)

- The point of view in Point of Order*, "Film Comment", 2.1, inverno 1964.
- Review: Salt of the Earth*, "Film Comment", 2.1, autunno 1966.
- A comment from the producer of the film, Liner notes for Rush to Judgement: the living testimony by the actual witnesses on the original sound-track recording of the Emile de Antonio and Mark Lane film*, Vanguard Records, New York 1967.

McCarthy. Script for Senator Joseph R. McCarthy: a documentary of the McCarthy hearings, Broadside/Folkways Records, New York 1968.
Lettera a Hubert Bals e Wendy Lidell, in Douglas Kellner, Dan Streible (a cura di), *Emile de Antonio: a reader*, cit.
Some discrete interruptions on film, structure, and resonance, "Film Quarterly", 25.1, autunno 1971.
Pontus Hultén and some 60s memories in New York, in *New York Collection for Stockholm*, Moderna Museet, Stockholm 1973.
Movies and me, Nation Film Theatre Programme, maggio-luglio 1974.
Visions of Vietnam, "University Review", 41, dicembre 1974.
De Antonigraphy. Emile de Antonio's CIA diary e The revolution will not be televised, "Take Over", 5.6, 7-23 aprile, 1975.
How it began. Liner notes for Underground: soundtrack of the film, Folkways Records, New York 1976.
Marcuse and Weathermen, "New York Times", 12 dicembre 1977.
De Antonio: Year of Pig marxist film, "Jump Cut", 19, dicembre 1978.
Transcript for Emile de Antonio's Millhouse: A White Comedy; voice material from the film, Folkways Records, Washington 1979.
Point of Order, "Village Voice", 28 gennaio 1980.
Frank Stella: a passion for painting, "Geo", marzo 1982.
In the King of Prussia: Emile de Antonio interviews himself, "Film Quarterly", 36.1, autunno 1982.
Dialogue on film: Martin Sheen, "American Film", 8, dicembre 1982.
My brush with painting, "American Film", 9, marzo 1984.
Different drummers, "American Film", novembre 1985.
Why I make films, "Libération", maggio 1987.
Writing; deconstruction, "Film Threat", 12, 1987.
Mr. Hoover and I, in Aa.Vv., *Conspiracy charges*, Red Bass Publications, New York 1991.
Ed Emshwiller, in Robert A. Haller (a cura di), *Intersecting images: the cinema of Ed Emshwiller*, Anthology Film Archives, New York 1997.

Interviste (in ordine di pubblicazione)

De Antonio Emile, Lane Mark, *Rush to Judgement: a conversation with Mark Lane and Emile de Antonio*, "Film Comment", 4.2-3, autunno-inverno 1967.
 Asnen Alan, *De Antonio in hell – Part I*, "East Village Other", 3.51, novembre 1968.
 Picard Lil, *Inter/View with Emile de Antonio*, "Inter/view", 1.3, 1969.
 Eisenschitz Bernard, Narboni Jean, *Entretien avec Emile de Antonio*, "Cahiers du Cinéma", 214, luglio-agosto 1969.
 Mekas Jonas, *Movie journal*, "Village Voice", 13 novembre 1969.

- Ciment Michel, Cohn Bernard, *Entretien avec Emile de Antonio*, "Positif", 113, febbraio 1970.
- Westerbeck Colin J., *Some out-takes from radical filmmaking: Emile de Antonio*, "Sight and Sound", 39.3, estate 1970.
- Weiner Bernard, *Radical scavenging: an interview with Emile de Antonio*, "Film Quarterly", 25.1, autunno 1971.
- De Antonio Terry, *An in-depth interview with Emile de Antonio*, "Shantih", 1.4/2.1, inverno-primavera 1972.
- O'Brien Glenn, *Interview with Emile de Antonio: director of Millhouse*, "Inter/view", 19, febbraio 1972.
- Firestone Cinda, *"The real history of our times is on film": filmmaker Emile de Antonio talks about Nixon, the '50s, and now*, "Liberation News Service", 15 aprile 1972.
- Neufeld Tanya, *An interview with Emile de Antonio*, "Artforum", 11, marzo 1973.
- Gage Jim, Gage Rebecca, *Mallards and trombones by Lake Mendota: an interview with Emile de Antonio and Mary Lampson*, "Free for All", maggio 1976.
- Georgakas Dan, McIsaac Paul, *Interview with Emile de Antonio and Mary Lampson*, "Liberation", luglio-agosto 1976.
- Marcorelles Louis, *Rencontre avec Emile de Antonio*, "Cahiers du Cinéma", 272, novembre 1976.
- Rosenthal Alan, *Emile de Antonio: an interview*, "Film Quarterly", 32.1, autunno 1978.
- Emile de Antonio, New York 14 November 1978*, in Patrick S. Smith, *Andy Warhol's art and films*, UMI Research Press, 1986.
- Zheutlin Barbara, *The art and politics of the documentary: a symposium*, "Cineaste", 11.3, 1981.
- Crowdus Gary, Georgakas Dan, *"Hystory is the theme of all my films": an interview with Emile de Antonio*, "Cineaste", 12.2, 1982.
- De Antonio Emile, *In the King of Prussia: Emile de Antonio interviews himself*, "Film Quarterly", 36.1, autunno 1982.
- Nadotti Maria, *Yankee, odia Hollywood, ma fa il regista*, "il manifesto", 5 dicembre 1982.
- Murphy Jay, *Red Bass interview: Emile de Antonio*, "Red Bass", 8-12, 1983.
- Locke Stephen, *Emile de Antonio on his film In the King of Prussia*, "Radix", 5.1, luglio-agosto 1983.
- Basquiat Jean-Michel, *Emile de Antonio with Jean-Michel Basquiat*, "Cineaste", 14, luglio 1984.
- Ross Jean W., *Emile de Antonio*, in *Contemporary authors 117*, Gale Press, Detroit 1986, pp. 95-99.
- Szurek Sam, *Emile de Antonio: From McCarthy to Watergate to Contragate: an american film director, an american saga*, "Cineaste", 64, 16 settembre 1987.

Saggi e recensioni

- Bagh Peter von, *Emile de Antonio*, "Filmihullu", 6, 1976.
- Bassan Raphaël, *Point of Order et Underground*, "Écran", 75, 15 dicembre 1978.
- Bazelon David T., *Background to Point of Order*, "Film Comment", 2.1, inverno 1964.
- Callenbach Ernest, *Point of Order*, "Film Quarterly", 17.4, estate 1964.
- Canby Vincent, *Emile de Antonio's thoughts on himself and the F.B.I.: a leftist's sympathies*, "New York Times", 20 aprile 1990.
- Crawford Edward, *More than nostalgia*, "Film Comment", 2.1, inverno 1964.
- Crist Judith, *Recreating the incredible McCarthy days*, "New York Herald Tribune", 15 gennaio 1964.
- Daney Serge, *Underground*, "Cahiers du Cinéma", 276, maggio 1977.
- Dupuich Jean-Jacques, *Richard "Millhouse" Nixon (A White Comedy)*, "Image et Son", 261, maggio 1972.
- Eyquem Olivier, *Emile de Antonio: début a Lincoln après la projection de Underground*, "Positif", 200-202, dicembre 1977.
- Fitzpatrick Tom, *Revolutionary's film success: panning Nixon with (Groucho) Marx*, "Chicago Sun-Times", 4 ottobre 1971.
- Gablik Suzi, *Painters Painting: a candid history of the modern art scene, 1940-1970*, "Art in America", 72, ottobre 1984.
- Gervais Ginette, *De Antonio, analyse de la vie politique américaine*, "Jeune Cinéma", 115, dicembre 1978-gennaio 1979.
- Giddins Gary, *Wanted by the FBI: Mr. Hoover and I*, "Village Voice", 24 aprile 1990.
- Gleason Michie, *Underground: Emile de Antonio and the Weatherpeople*, "Cinema Papers", 11, gennaio 1977.
- Grosoli Fabrizio, *Emile de Antonio: scegliere le immagini, "parlare" la storia*, "Cineforum", 196 luglio-agosto 1980.
- Harness John, *Subversive documentary maker outlasts enemies*, "Now", 10-16 maggio 1990.
- Hatch Robert, *Films [Millhouse]*, "Nation", 213, ottobre 1971.
- James David, *Presence of discourse/Discourse of presence: representing Vietnam*, "Wide Angle", 7.4, 1985.
- Kael Pauline, *Blood and snow*, "New Yorker", 15 novembre, 1969.
- Kauffmann Stanley, *Films [Painters Painting]*, "New Republic", 168, 17 marzo, 1973.
- Legrand Gerard, *Painters Painting*, "Positif", 197, settembre 1977.
- Le Péron Serge, *Point of Order (E. de Antonio)*, "Cahiers du Cinéma", 298, marzo 1979.
- Linfield Susan, *De Antonio's day in court*, "Village Voice", 8 febbraio 1983.
- Machlowitz David S., *Antinuclear narcissism*, "American Bar Association Journal", 69, maggio 1983.

- Marcorelles Louis, *Homo Americanus*, "Cinéma 67", 115, aprile 1967.
- Mekas Jonas, *Movie journal*, "Village Voice", 7 ottobre 1971.
- Mellen Joan, *America Is Hard to See*, "Cineaste", 4.4, primavera 1971.
- Morgenstern Joseph, *History right in the face*, "Newsweek", 10 novembre 1969.
- , *Mr. Hoover and I*, "Film Review Annual", 1991.
- Nichols Bill, *In the Year of the Pig: Nichols replies*, "Jump Cut", 19, dicembre 1978.
- , *The voice of documentary*, "Film Quarterly", 36.3, primavera 1983.
- Passek Jean-Loup, *Richard Milhouse [sic] Nixon: l'art du pamphlet*, "Cinéma", 165, aprile 1972.
- Ripmaster Terence, *A note on Emile de Antonio: historical documentarist*, "Film and History", 20.2, 1990.
- Rosenbaum Jonathan, *The life and file of an anarchist filmmaker*, "Chicago Reader", 18 maggio 1990.
- Rossell Deac, *From Joe to Eugene: to hell and back*, "Public Occurrences and Boston After Dark", 2 giugno, 1970.
- Sarris Andrew, *Films in focus*, "Village Voice", 30 settembre 1971.
- Sery Patrick, *Emile de Antonio*, "Cinéma", 165, aprile 1972.
- Smith Clyde B., *In the Year of the Pig*, "Film Quarterly", 24.1, autunno 1970.
- Sontag Susan, *Going to theatre in the movies*, "Partisan Review", 31, primavera 1964.
- Thorstad David, *Millhouse*, "Militant", 15 ottobre, 1971.
- Turner Elisa, *Painters Painting: a candid history of the modern art scene, 1940-1970*, "ARTnews 83", novembre 1984.
- Wagh Thomas, *Beyond verité: Emile de Antonio and the new documentary of the seventies*, "Jump Cut", 10/11, estate 1976.
- Wagh Thomas, *Weatherpeople at home*, "Jump Cut", 12/13, 1976.
- Weiner Bernard, *Millhouse: A White Comedy*, "Sight and Sound", 4.1, primavera 1972.



Gli autori

Peter von Bagh

Storico del cinema, autore di più di trenta volumi (tra i quali *Storia del cinema mondiale*, *Storia delle arti in Finlandia*, *Blue Song*, *Aki Kaurismäki*); regista radiofonico e televisivo; editore; regista cinematografico (specializzato in film di montaggio tratti da materiali d'archivio, tra i quali *Year 1952* e *Helsinki, Forever*) e sceneggiatore (tra gli altri, per Risto Jarva), redattore capo (dal 1971) della rivista "Filmihullu"; curatore (1967-70) e direttore dei programmi (1970-85) del Finnish Film Archive; direttore artistico e cofondatore (con i fratelli Kaurismäki) del The Midnight Sun Film Festival (dal 1986) e direttore artistico di "Il cinema ritrovato" (Bologna, dal 2001); insegna storia del cinema alla Helsinki University of Arts.

Kees Bakker

È direttore dell'Institut Jean Vigo di Perpignan. Ha studiato filosofia, cinema e arti dello spettacolo all'Università di Nijmegen, in Olanda. Ha lavorato alla Fondazione Europea Joris Ivens e ha insegnato Teoria del Cinema e del Documentario all'Università di Nijmegen e di Utrecht e all'Accademia Olandese del Cinema, prima di stabilirsi in Francia come Analista all'European Audiovisual Observatory (Consiglio d'Europa, Strasburgo). Attualmente, a fianco del suo lavoro per l'Institut Jean Vigo, è anche programmatore della sezione "Histoire de doc" del Festival del cinema documentario di Lussas, in Francia. Ha curato il volume *Joris Ivens and documentary context* (1999) e pubblicato numerosi articoli di teoria cinematografica e di storia e teoria del documentario.

Nicole Brenez

Insegna Cinema all'Università di Parigi I Panthéon-Sorbonne. Ha pubblicato numerosi libri tra cui *Shadows de John Cassavetes* (1995), *De la Figure en général et du Corps en particulier. L'invention figurative au cinéma* (1998), *Abel Ferrara* (2007), *Traitement du Lumpenproletariat par le cinéma d'avant-garde* (2007), *Cinéma d'avant-garde* (2007). Ha curato molti volumi tra cui *Jeune, dure et pure. Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France* (2001), *Jean-Luc Godard: Documents* (2006), *Jean Epstein. Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino* (2008). Scrive regolarmente su "Trafic", "Cahiers du Cinéma", "Rouge". Dal 1996 cura la programmazione di cinema d'avanguardia

alla Cinémathèque Française. Ha organizzato molte retrospettive ed eventi legati al cinema, a Buenos Aires, Rio de Janeiro, New York, Tokyo, Vienna, Londra, Madrid...

Rinaldo Censi

Si occupa di immagini mobili su “Cineforum”, “Filmcritica”, “Brancaleone”, “Fata Morgana”. Di cose scritte su “Pulp Letteratura”. Collabora a “il manifesto”. Ha partecipato a numerosi volumi collettivi, tra cui P.A. Michaud, *Un'arte del movimento. Le collezioni cinematografiche del Centre Pompidou dalle avanguardie storiche all'underground americano* (2004), *Unstable cinema. Film and contemporary visual arts* (2008). Nel 2008 ha pubblicato il libro *Formule di pathos. Genealogia della diva nel cinema muto italiano*. Insegna Storia e filologia del cinema presso l'Università di Pavia.

David E. James

Insegna alla School of Cinema-Television della University of Southern California. I suoi interessi sono focalizzati sul cinema d'avanguardia, il cinema dell'Estremo Oriente, il rapporto tra musica e film, e sulla cultura della classe operaia e della città di Los Angeles. Ha pubblicato alcuni libri tra cui *Allegories of cinema: american film in the sixties* (1989), *Power misses: essays across (un)popular culture* (1996), *The most typical avant-garde: history and geography of minor cinemas in Los Angeles* (2006). Ha curato numerosi volumi, tra cui *To free the cinema: Jonas Mekas and the New York Underground* (1992), *The hidden foundation: cinema and the question of class* (1996), *Stan Brakhage: filmmaker* (2006).

Anton Giulio Mancino

È ricercatore all'Università di Macerata, dove insegna Storia e Critica del cinema, Produzione e consumo cinematografico, Realizzazione di documentari alla Facoltà di Scienze della comunicazione. All'Università di Bari insegna Semiologia del cinema e degli audiovisivi. Autore dei volumi *Angeli selvaggi. Martin Scorsese, Jonathan Demme* (1995), *Francesco Rosi* (1998), *John Wayne* (1998), *Il processo della verità. Le radici del film politico-indiziario italiano* (2008), ha curato numerose voci dell'*Enciclopedia del Cinema* Treccani e del *Dizionario dei registi del cinema mondiale* Einaudi. Collabora con “Cineforum”, “Cinecritica”, “Close up”. Dal 2001 al 2004 e dal 2009 al 2012 è selezionatore della Settimana internazionale della critica della Mostra di Venezia.

Dario Marchiori

Insegna cinema all'Università di Parigi III, presso la quale sta concludendo un dottorato di ricerca su “Il modernismo tardivo nel cinema” sotto la direzione di Jacques Aumont. Studia soprattutto il cinema degli anni sessanta e settanta in tutte le sue forme, documentario, di finzione, sperimentale, e cerca di coniuga-

re diversi approcci: storico, teorico e formale. Ha scritto saggi e articoli sul cinema italiano (Lattuada e Bellocchio; Bargellini e Bene), sul cinema sperimentale americano (Warhol e Gehr) e quello d'autore europeo (Eustache e Losey). Fa parte della direzione del NodoDocFest di Trieste, per il quale ha organizzato una retrospettiva dedicata a Raymond Depardon (2008) e una a Carole Roussopoulos (2009). Lavora anche come proiezionista.

Olaf Möller

Critico cinematografico e curatore di retrospettive internazionali, vive a Colonia. Scrive su "Film Comment", "Cinema Scope", "Senses of Cinema". Ha curato vari libri, tra cui *Stanley Kwan: la via orientale al melodramma* (con Giovanni Spagnoletti e Alessandro Borri, 2000), *Il cinema giapponese oggi: tradizione e innovazione* (con Giovanni Spagnoletti e Dario Tomasi, 2001), *John Cook. Viennese by Choice, Filmemacher von Beruf* (con Michael Omasta, 2006), *Oltre il muro: il cinema tedesco contemporaneo* (con Giovanni Spagnoletti, 2008), *Michael Pilz. Auge Kamera Herz* (con Michael Omasta, 2008). Fa parte del comitato internazionale del festival i1000(o)cchi di Trieste, è selezionatore del Short Film Festival di Oberhausen.

Maria Nadotti

Giornalista, saggista, consulente editoriale e traduttrice, scrive di teatro, cinema, arte e cultura per testate italiane ed estere tra cui "Il Secolo XIX", "Il Sole 24 Ore", "D di Repubblica", "Lo Straniero", "L'Indice", "Artforum", "Ms. Magazine". È autrice di *Silenzio = Morte: Gli Usa nel tempo dell'Aids* (1994), *Nata due volte* (con Giovanna Rizzo, 1995), *Cassandra non abita più qui* (1996), *Sesso&Genere* (1996), *Scrivere al buio* (1998). Ha curato vari libri tra cui *Off screen: women and film in Italy* (con Giuliana Bruno, 1988), *Immagini allo schermo: La spettatrice e il cinema* (con Giuliana Bruno, 1991), *Elogio del margine: razza, sesso e mercato culturale* (1998) e *Il cinico non si addice a questo mestiere: conversazioni sul buon giornalismo* (2000). Negli ultimi anni si è dedicata in particolare alla cura e diffusione di opere letterarie, film e saggi utili a fare luce sulla questione palestinese-israeliana.

Daniela Persico

Critico cinematografico, vive e lavora a Milano. Collabora alle pagine culturali di "Il Giornale del Popolo di Lugano", scrive per "Lo Straniero", è redattrice della rivista "Cenobio" e della testata on line "Il Rivelatore". Ha scritto vari saggi sul cinema del reale, pubblicati in riviste e libri collettivi; ha curato il volume *Claire Simon – la leggenda dietro la realtà* (con Carlo Chatrian, 2008). Collabora al festival Filmmaker di Milano. Ha esordito alla regia con il mediometraggio *Et mondana ordinare*, presentato al Festival di Locarno nel 2009.

Jonathan Rosenbaum

È stato critico cinematografico del Chicago Reader dal 1987 al 2007; ha un importante sito – jonathanrosenbaum.com – che raccoglie i suoi saggi non pubblicati in volume. Ha scritto per le più importanti riviste internazionali, tra cui “Cahiers du Cinéma”, “Film Comment” e “Cinema Scope”. I suoi libri includono *The unquiet american: transgressive comedies from the U.S.* (2009), *Discovering Orson Welles* (2007), *Essential cinema: on the necessity of film canons* (2004), *Movie mutations: the changing face of world cinephilia* (con Adrian Martin, 2003), *Abbas Kiarostami* (con Mehrnaz Saeed-Vafa, 2003), *Movie wars: how Hollywood and the media limit what films you see* (2000), *Dead Man* (2000), *Movies as politics* (1997), *Placing movies: the practice of film criticism* (1995), *Greed* (1993), *Midnight movies* (con Jim Hoberman, 1983), *Film: the front line 1983* (1983), *Moving places: a life in the movies* (1980).

Federico Rossin

Critico e curatore indipendente, si occupa principalmente di teoria e storia delle forme “marginali” del cinema: la sperimentazione, l’animazione e il documentario. Ha scritto saggi pubblicati in volumi collettivi, tra cui *Luigi Comencini* (2007); *Il mondo realmente rovesciato. Il cinema di Frederick Wiseman* (2008); *Walerian Borowczyk* (2009); *Marco Bellocchio/Carmelo Bene* (2009); *Alberto Lattuada* (2009). Scrive sulla rivista “Lo Straniero”. Come curatore ha lavorato per il festival ToniCorti di Padova (2006-2007), Filmmaker di Milano (2007-2008), États généraux du film documentaire di Lussas (2009), i1000(o)cchi di Trieste (2009), Lodi Città Film Festival (2009). È codirettore artistico del NodoDocFest di Trieste; ha collaborato con Nicole Brenez alla retrospettiva *La Cité des yeux, une saison italienne* (2008) per la Cinémathèque Française di Parigi. Lavora anche come libraio.

Roberto Silvestri

Tra i fondatori, nel 1973, del cineclub romano “Il Politecnico” e tra gli animatori di Massenzio, è responsabile cinema del quotidiano “il manifesto” dal 1977 e ne dirige il settimanale culturale “Alias”. Conduttore di “Hollywood Party” (Radiotre), ha diretto o codiretto i festival del cinema di Lecce, Bellaria, Rimini e Aversa, e dal 2001 è il direttore artistico di Sulmonafilmfestival. Membro del comitato di selezione della Mostra di Venezia (direzioni Rondi e Laudadio) e del Festival CinemaGiovani di Torino, ha collaborato alle Giornate del cinema africano di Perugia e ha fatto parte di numerose giurie nazionali e internazionali. Dirige per Rarovideo la collana di film estremi “Illegal & Wanted”. Ha pubblicato *Da Hollywood a Cartoonia* (con Mariuccia Ciotta, 1993), *Macchine da presa* (1996), saggi e articoli dedicati soprattutto al cinema panarabico e panarabo.

agenzia



idee per la **con**divisione dei **saperi**

per ordinare: telefonare allo 02/89401966 o visitare il sito www.agenziax.it
dove è possibile consultare il catalogo completo
Agenzia X è distribuita da PDE



a cura di **Carlo Chatrian, Daniela Persico**
Claire Simon

La leggenda dietro la realtà

Girare un documentario è credere nella rivelazione del cinema, la più semplice e radicale: il presente si trasforma in presenza, le azioni in storie, gli uomini in eroi.

160 pagine € 13,00



a cura di **Luca Mosso e Cristina Piccino**
Eyal Sivan

Il cinema di un'altra Israele

Autore lontano dalle formule abusate del cinema politico, Eyal Sivan racconta Israele come nessun altro. Dall'interno, secondo un'interrogazione appassionata del passato e della memoria, con uno sguardo rivolto al presente e alla realtà del mondo.

160 pagine € 13,00



a cura di **Luca Mosso**
Pennebaker Associates

Cinema musica e utopie

Inventore del rockumentary e pioniere di un cinema realistico, sotterraneo, diretto, collettivo e free, Donn Alan Pennebaker, in oltre cinquant'anni di carriera, si è messo al servizio dei più geniali protagonisti della scena musicale mondiale, realizzando indimenticabili ritratti di chi ha saputo incarnare lo spirito del tempo che cambia.

96 pagine € 8,00



Aa Vv
Brancaleone 2

Il cinema e il suo doppio

Il cinema e il suo doppio è dedicato al cinema visto dal nuovo teatro italiano e viceversa.

Perché il teatro di ricerca? Semplice: perché pensiamo che rappresenti quello che il nostro cinema non sa o non vuole più essere. Il cinema che ci manca, il cinema che sogniamo.

192 pagine € 13,00



Tekla Taidelli

Fuori vena

La strada si racconta

Fuori vena, girato in digitale con attori presi direttamente dalla strada, è un film che osserva dall'interno i luoghi più disperati e rimossi della città utilizzando un linguaggio visionario costantemente in bilico tra ironia e dramma.

dvd 103' + extra 18' + libro 64 pagine € 20,00



Salvatore Palidda

Razzismo democratico

La persecuzione degli stranieri in Europa

Contributi di: Aebi, Bazzaco, Bosworth, Brandariz García, De Giorgi, Delgrande, Fernández Bessa, Guild, Harcourt, Maccanico, Maneri, Mucchielli, Nevanen, Palidda, Petti, Sigona, Valluy, Vassallo Paleologo, Vitale

256 pagine € 16,00



Ivan Guerrierio

Splendido splendente

Romanzo per Moana

Splendido splendente ripercorre la vita di Moana Pozzi da un punto di vista inedito: la voce narrante è un personaggio di fantasia, Marzio Milani, che conosce l'attrice nel 1978, quando sono entrambi adolescenti, e ne segue la parabola pubblica ed esistenziale con lo sguardo che si riserva a un vero amore.

112 pagine € 12,00



a cura di Alessandro Bertante

Voi non ci sarete

Cronache dalla fine del mondo

Oggi la nostra fine la fischiano anche i passeri sui tetti; manca il fattore sorpresa: è solo questione di tempo. (H.M. Enzensberger)

Racconti di: Violetta Bellocchio, Alessandro Beretta, Peppe Fiore, Giorgio Fontana, Vincenzo Latronico, Giusi Marchetta, Flavia Piccinni, Simone Sarasso, Andrea Scarabelli

144 pagine € 12,00



Alex Foti

Anarchy in the EU

Movimenti pink, black, green in Europa e Grande Recessione

La crisi economica sta ridisegnando gli scenari. Siamo all'alba di un periodo di grande conflittualità sociale e, mentre politici e banchieri brancolano nel buio tentando di restare in sella, nuove radicalità emergono in tutte le periferie del pianeta.

240 pagine € 16,00